SCRITTORI D'ITALIA

FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

VOLUME PRIMO

ALESSANDRO MANZONI

A CURA DI LUIGI BLASUCCI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1962

SCRITTORI D'ITALIA

N. 209

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

VI

FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

VOLUME PRIMO

ALESSANDRO MANZONI

A CURA DI LUIGI BLASUCCI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1962

SAGGI

I

IL MONDO EPICO-LIRICO DI ALESSANDRO MANZONI

Il 1815 è una data memorabile come quella del Concilio di Trento. Segna la manifestazione di una reazione non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata già negli spiriti, come se ne vedono le orme ne' *Sepolcri* di Foscolo e di Pindemonte. La reazione fu così violenta e rapida come la rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facendo delle concessioni e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della rivoluzione furono mescolati in una comune condanna, Giacobini e Girondini, Robespierre e Danton, Marat e Napoleone. Il terrore bianco successe al rosso.

Venne su un nuovo vocabolario, filosofico, letterario e politico. I due nemici erano lo scetticismo e il materialismo, e vi sorse contro lo spiritualismo, portato sino al misticismo e all'idealismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranità popolare la legittimità, a' dritti individuali lo Stato, alla libertà l'autorità o l'ordine. Il Medio Evo ritornò a galla glorificato come la culla dello spirito moderno, fu corso e ricorso dal pensiero in tutti i suoi indirizzi. Il Cristianesimo, bersaglio dianzi di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile; i classici furono per istrazio chiamati pagani, e le dottrine liberali furono qualificate pretto paganesimo. Gli ordini monastici furono dichiarati benefattori della civiltà, e il papato potente fattore

di libertà e di progresso. Mutarono i criterii dell'arte. Ci fu un'arte pagana e un'arte cristiana, di cui fu cercata la più alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell'indefinito, in un di là che fu chiamato l'ideale, in un'aspirazione all'infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica; la malinconia fu battezzata e detta qualità cristiana; il sensualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte pagana; sorse il genere cristiano e romantico in opposizione al genere classico. Religione, fede, cristianesimo, l'ideale, l'infinito, lo spirito, il trono e l'altare, la pace e l'ordine, furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire, a Rousseau, a Diderot, succedevano Chateaubriand, Stael, Lamartine, Victor Ugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni. Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, dritto, tutto prese quel colore. Avevamo un neo-guelfismo; il Medio Evo si drizzava minaccioso e vendicativo contro tutto il Rinascimento.

E non era già un movimento fattizio e artificiale sostenuto da penne salariate, promosso dalle polizie, suscitato da interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl'ingegni più eminenti e liberi del nuovo secolo. Movimento esagerato senza dubbio ne' suoi inizii, perché mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il Medio Evo. Ma l'una esagerazione chiamava l'altra. La dea Ragione e la comunione de' beni avea per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell'Inquisizione.

Ma l'esagerazione fu di corta durata, e la reazione fallì ne' suoi tentativi di ricomposizione radicale. Avea contro di sé nuovi interessi venuti su con la rivoluzione, interessi economici, morali e intellettuali. D'altra parte il nuovo ordine di cose favoriva pure la monarchia, che avea contribuito a promuoverlo. Non era interesse dei principi ristaurare le maestranze, le libertà municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nel vortice rivoluzionario, nelle quali essi vedevano un freno al

loro potere assoluto. Rimase dunque in piedi quasi dappertutto e quasi intero l'assetto economico e sociale consacrato da' nuovi codici, e si radicarono più i nuovi principii, sui quali era fondato. La reazione, ch'era in manifesta contraddizione con tutte le idee moderne, non poté durare. Sopravvennero a poca distanza i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi. Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo XVIII ripigliava il suo cammino co' suoi dritti individuali, co' suoi principii di eguaglianza, con la sua carta dell'Ottantanove. La reazione per vivere in questo ambiente fu costretta di venire a patti, di trasformarsi, pigliare idee e linguaggio moderno; non fu più reazione o semplice restaurazione, ma transazione o conciliazione.

O piuttosto, quel movimento, che avea aria di reazione, sedati i primi bollori, era in fondo la stessa rivoluzione, che ammaestrata dall'esperienza moderava e disciplinava se stessa. I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale così puro, così confidente, profanato al primo contatto col reale, tutto questo dovea fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza che tirava in suo favore anche gl'indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L'esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per distruggere l'opera di secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente, quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che « le lingue precedono le spade ». Evidentemente la rivoluzione aveva errato, esagerando le sue idee e le sue forze, ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con un senso più corretto del reale, confidando più nella scienza che nell'entusiasmo. Che cosa era dunque quel movimento del secolo XIX? Era lo stesso movimento del secolo XVIII, che dallo stato spontaneo e istintivo passava nello stato di riflessione, e rettificava le posizioni, riduceva le esagerazioni, acquistava il senso della misura e del limite, una coscienza politica. Era lo spirito nuovo che giungeva a più chiara coscienza di sé, e prendeva il suo

posto nella storia. Chateaubriand, Lamartine, Victor Ugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico, erano liberali non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch'essi eredi del secolo XVIII, il loro programma è sempre l'Ottantanove, il *credo* è sempre libertà, patria, uguaglianza, dritti dell'uomo.

La forma più accentuata della reazione era il ritorno delle idee cattoliche. Il sentimento religioso troppo offeso, offende a sua volta, si vendica, pure non può sottrarsi alle strette della rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo XVIII. Ciò a cui mirano i neo-cattolici, non è di negare quel programma, come fanno i puri reazionarii, co' Gesuiti in testa, ma è di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello è appunto il programma del Cristianesimo contemplato nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi ripigliata e sostenuta con maggior vigore di parola e di scienza. Notabile è soprattutto quello che ne scrisse il Manzoni nella *Morale cattolica* in confutazione del Sismondi. La rivoluzione è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il Cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma d'altra parte il Cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo XVIII, e usa quel linguaggio e quelle idee, e odi parlare di una democrazia cristiana e di un Cristo democratico, a quel modo che i liberali trasferiscono a significato politico parole scritturali, come l'apostolato delle idee, il martirio patriottico, la religione del dovere, la missione sociale. La rivoluzione scettica e materialista prende per sua bandiera *Dio e Popolo,* e la religione dommatica e ascetica lascia le altezze del soprannaturale, e s'impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende forma filosofica, si fa valere come morale e come poesia. È lo spirito nuovo, che accoglie in sé gli elementi vecchi, ma trasformandoli, assimilandoli a sé, e in quel lavoro trasforma anche se stesso, si realizza ancora più. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo XIX, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica è la Monarchia per la grazia di Dio e per la volontà del popolo.

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della verità, rappresentata come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell'intelligenza o dello spirito. Il corso ideale non fu più soprapposto alla storia, ma fu uno con quella, ciò che Vico avea detto conversione del vero col certo. Il qual concetto da una parte ridonava a' fatti una importanza che era loro contrastata da Cartesio in qua, li allogava, li legittimava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia; d'altra parte realizzava il divino, togliendolo alle astrattezze mistiche del soprannaturale e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione ricisa col Medio Evo e lo scolasticismo, quantunque apparisse una reazione a ciò che troppo esclusivo e assoluto era nel secolo XVIII. Sicché quel movimento in apparenza reazionario doveva condurre a un nuovo sviluppo della rivoluzione su di una base più solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto romantico in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il Cristianesimo e il Medio Evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato paganesimo, e quell'età che il Rinascimento chiamava barbarie, risorse cinta di novella aureola. Parve agli uomini di rivedere dopo lunga assenza Dio e i santi e la Vergine e que' cavalieri vestiti di ferro e i tempii e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici; il gotico, il vaporoso, l'indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Cronisti e trovatori furono disseppelliti: l'Europa ricostruiva pietosamente le sue memorie, e vi s'internava, vi s'immedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimità delle sue aspirazioni. Alle antichità greche e romane successero le antichità nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e vivificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l'immaginazione, animata dall'orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo, e usciva dal lungo torpore

più vivace il genio della metafisica e dell'arte. Risorgevano l'alta filosofia e l'alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici erano le voci di questo ricorso. Ivi cerchi invano il candore e la semplicità dello spirito religioso; è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo XVIII. Non ci sono più le passioni ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee, la libertà, la democrazia, il progresso, ricoverate sotto il manto della Vergine, alitate dallo Spirito Santo. La rivoluzione vinta non minaccia più, lascia il sarcasmo, l'ironia, l'ingiuria, e trasformatasi in apostolato evangelico prende abito umile e supplichevole, e fa suo il pergamo, tira dalla sua Cristo e la Bibbia, diviene l'*Ultima parola di un Credente*. La *Divina Commedia* è capovolta. Non è l'umano che s'india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

Nel 1815, quando la reazione era già molto avanzata negl'intelletti, sì che la lega de' principi si chiamava Santa Alleanza, e si uccideva in nome della Santa Fede, fra il rumore de' grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino, a cui nessuno badò, intitolato *Inni*. Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl'*Inni*. Parevano due mondi opposti. Lì era l'Umanità senza l'anima e senza Dio. Qui dopo lungo obblio di secoli ricompariva il Cielo. *Il Natale, La Passione, La Pentecoste* erano le prime voci del nuovo secolo. Natali, Marie e Gesù ce n'erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l'ispirazione, da cui uscirono gl'inni della Chiesa, i canti religiosi di Dante e del Petrarca, e i quadri e i templi e le statue de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia avea soffiato il Seicento e l'Arcadia, insino a che disparve sotto l'ironia e il sarcasmo del secolo XVIII. Ora la poesia faceva anche lei il suo Concordato. Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da nuova ispirazione.

Onde veniva all'Italia quella nuova ispirazione? Dissero d'oltremonte. Narrarono che il giovine Manzoni, partito d'Italia

tutto pieno di Alfieri, fosse venuto di Parigi romantico e cattolico, capitato in quei circoli intedescati, che facevano opposizione all'impero, o piuttosto alla rivoluzione, e proclamavano la legittimità e il dritto divino. Parve al giovine vedere mondo nuovo, e gl'*Inni* uscirono da quel primo entusiasmo religioso, che accompagnava a Roma il Papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un'èra nuova di pace. La giovine generazione sorgeva tra queste illusioni; e mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l'ideale di un paradiso cristiano, e lo riconciliava con lo spirito moderno.

Il medesimo fu di Cesare Beccaria. Anche lui era stato a Parigi, e n'era venuto volteriano ed enciclopedista. Da Parigi veniva la rivoluzione, da Parigi veniva la reazione. L'Italia era uscita dalla sua solitudine intellettuale ed era al séguito, riceveva l'impulso. Il centro più vivace di quel moto europeo in Italia era sempre Milano, dov'erano più vicini e più potenti gl'influssi francesi e germanici. Là s'inaugurava nel *Caffè* il secolo XVIII. E là s'inaugurava nel *Conciliatore* il secolo XIX. Manzoni succedeva a Beccaria, e i Verri e i Baretti del nuovo secolo erano i Pellico, i Berchet, i Grossi, i D'Azeglio.

Il fenomeno non era solo italiano, era europeo. Fin dal secolo scorso cominciata era una più stretta comunanza intellettuale nella colta Europa, ajutando a ciò anche le guerre napoleoniche. L'Imperatore portava in Germania le idee francesi e riportava le idee tedesche a Parigi. Il nemico galoppava dietro al suo cavallo. Parigi diveniva un centro attivo di scambii intellettuali, di esportazione e d'importazione. Le idee locali, manifatturate a Parigi, prendevano faccia europea. In quel centro vivace di formazione e di diffusione l'ammiratore di Alfieri, l'amico di Goethe, di Cousin e di Fauriel, s'iniziava alla vita europea, prendea l'aria del nuovo secolo.

Ma l'uomo nuovo, che si andava in lui formando, non cancellava l'antico; anzi vi s'inquadrava. Rimaneva l'erede di Beccaria, il figlio del secolo XVIII, l'ammiratore d'Alfieri. Il senti-

mento religioso non operò in lui come reazione, o negazione, cacciando violentemente dal suo seno le convinzioni e i sentimenti antichi; anzi consacrò quelle convinzioni e quei sentimenti, ponendoli sotto la protezione del cielo. Il nuovo cattolicismo aveva i suoi furori, le sue vendette, le sue esagerazioni. Il romanticismo era una vera reazione, perciò esclusivo ed esagerato. Quanta passione in quei romantici! Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il Medio Evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano una mitologia nordica. Volevano la libertà dell'arte, e negavano la libertà di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice delle forme classiche, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito e il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale dell'imitazione classica con imitazioni fattizie e convenzionali di peggior gusto. E per fastidio del bello classico idolatravano il brutto. A una superstizione tenea dietro l'altra. Ciò ch'era legittimo e naturale in Shakespeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano, artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire.

Manzoni in tutte queste violenze d'idee e di stile non vede altro se non un contenuto religioso redivivo sulla terra, Cristo smarrito e ritrovato al di dentro di noi. La sua anima giovanile, già piena di un mondo morale, i cui nobili accenti odi suonare ne' versi per la morte di Carlo Imbonati, accoglie que' sentimenti religiosi come compimento e corona di quello. Ritorna la Provvidenza sulla terra, ricomparisce il miracolo nella storia, rifioriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti: su' disinganni e sulle discordie mondane spira un alito di perdono e di pace. Questo è il paradiso cristiano, vagheggiato negl'*Inni*. Senti che lo spirito nuovo in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova se stesso. Perché la base ideale di quegl'*Inni* è sostanzialmente democratica, è l'idea del secolo battezzata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi, è la famosa triade, libertà, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata, è il Cristianesimo ricon-

dotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale, riconciliato e concorde, ove si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutti i figli di Eva; ivi è Maria, nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lagrima; ivi è lo Spirito, che scende aura consolatrice ne' languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire. Il nunzio di Dio non si volge alle vegliate porte de' potenti, ma ai pastori ignoti al duro mondo. La madre compose il figliuolo in poveri panni, nell'umil presepio. Il povero, sollevando le ciglia al cielo che è suo, volge in giubilo i lamenti, pensando a cui somiglia. La schiava non sospira più, baciando i pargoli, non mira invidiando il seno che nutre i liberi. Lo Spirito scende placabile, propizio ai suoi cultori, propizio a chi l'ignora. Il fanciulletto nella veglia bruna chiama Maria, il navigante nella tempesta ricorre a Maria. Gli uomini sono nati all'amore, nati alla scuola del cielo.

Questo mondo ideale contiene in sé il mondo morale, come l'aveva concepito il pensiero moderno. È il mondo della libertà e dell'eguaglianza tolto a' filosofi e rivendicato alla Bibbia, alla rivelazione cristiana. Certo, la realtà non era d'accordo con questo ideale, chi pensi cosa era allora la Santa Fede e la Santa Alleanza. Ma il poeta era la nuova generazione, pura di passioni giacobine e sanfediste, avida di pace dopo sì lunga lotta, aperta alle illusioni, facile a' rosei ideali. Dopo così violente espansioni nel mondo esterno lo spirito si raccoglieva in sé, diveniva contemplativo e religioso, si creava nella sua solitudine un mondo ideale. Ivi realizzava quella società che vagheggiavano Beccaria e Filangieri con una fede robusta, fiaccata dall'esperienza; ivi trovava Dio accanto al fanciulletto, alla femminetta, alla schiava, al povero, all'oppresso; ivi costruiva quel regno della libertà e dell'eguaglianza, di cui ogni vestigio dopo tante illusioni e speranze era scomparso sulla terra. Il mondo religioso, ridotto vacua esteriorità, riacquistava un contenuto, riconduceva nelle sue forme l'antico ideale oscurato nella coscienza, e, spogliatasi la sua rigidità dommatica e dottrinale,

brillava come arte e come morale. Questa era la nuova ispirazione alta sulle passioni contemporanee, che rifaceva una poesia a' Natali, a' Gesù e alle Marie.

Ciò che fa impressione sul poeta non è la santità e il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicità di credente. Il miracolo non lo esalta, non l'ispira. Lo annunzia e passa. Una delle cose più mirabili della tradizione cristiana è l'adempimento delle profezie. Il poeta si contenta di dire:

> Da cui promise è nato,
> Donde era atteso, uscì.

L'ispirazione non esce dal suo cuore, non dalla sua fede, esce dalla sua immaginazione. Non è un credo, è un motivo artistico. La mira è a trasportare il soprannaturale nell'immaginazione, e se posso dir così, a naturalizzarlo. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno di Alfieri e di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini se non pomposamente decorate. L'idea di un Redentore divino è una delle più commoventi per i cuori semplici. Il poeta si sforza di renderla concepibile e ragionevole, e ne cava il magnifico paragone del masso. Il sentimento rimane sperduto tra quelle onde di un'immaginazione concitata. Niente è più contrario al genere romantico. L'inno, poesia essenzialmente religiosa, è la materia propria dell'infinito e del soprannaturale, la congiunzione dell'anima con Dio, l'esaltazione spirituale in regioni accessibili più al sentimento che all'immaginazione. Il suo carattere è la schiettezza e l'ingenuità. Non essendo più possibile quella verginità della fede che rende incomparabili gl'inni ecclesiastici, i moderni hanno cercato supplirvi con gli effetti musicali, gittando nelle loro contemplazioni quel non so che vago e intimo, che fu detto sentimento romantico. Ma il nostro poeta rimane classico nelle sue forme: vi si sente ancora la scuola di Vincenzo Monti. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai; non si regge, ha bisogno di toccar terra: il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro e plastico; le sue forme sono descrittive, oratorie e lette-

rarie, pur rigorose e piene di effetto, perché animate da immaginazione fresca in materia nuova. Degli angioli e de' pastori così parla la Bibbia: « *Ecce Angelus Domini stetit juxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos. Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: Gloria in altissimis Deo* ». Questo dee parer troppo semplice a una immaginazione moderna. Il poeta vi profonde i suoi più bei colori, ne cava tre strofe pittoresche, l'ultima strofa annunzia una immaginazione piacevolmente eccitata, che fa intorno all'argomento gli ultimi ricami. Ti nasce l'impressione di una bella apparizione, che sorprende e solletica la vista, com'è a veder certe fiammelle ne' fuochi artificiali, e non t'invita a raccoglimento, come quella frase nella sua santa semplicità così piena di energia: « *claritas Dei circumfulsit illos* ». Questa emozione, che cerca il suo appagamento nelle combinazioni esteriori di quei fatti soprannaturali, e non ha radice nelle prime e dirette impressioni del sentimento religioso, rivela un calore tutto d'immaginazione, un sentimento puramente artistico, com'è negli scrittori neo-cattolici di quel tempo. Di qui nasce quell'apparato rettorico, che talora vi prende il sentimento, specialmente nell'Inno della *Passione* o nell'altro della *Risurrezione*. E sarebbe insopportabile se a volta a volta quella corrente di esclamazioni e interrogazioni non fosse rotta dalla rappresentazione di quel mondo morale, espresso in immagini e pensieri nuovi e semplici, che è la vera base poetica degl'*Inni*, il ponte che lega le antiche tradizioni co' sentimenti contemporanei. Questo ci rende così attraente il *Natale* e l'Inno a Maria, e comunica alla *Pentecoste* eloquenza e grandezza morale.

In questa ricostruzione di un mondo celeste si sviluppa una lirica alta sulle collere e sulle cupidigie mondane, che ha la sua prospettiva nell'altra vita. Il momento drammatico di questa lirica è la morte, e la sua forma ordinaria è la preghiera, alzamento dell'anima a Dio. Questo vivo sentimento del soprannaturale che alita sul corso agitato degli avvenimenti, e ti somiglia il convento eminente sulle città e castella, dove cercava pace l'uomo travagliato e logoro da passioni terrestri, è appunto la

lirica del Medio Evo, è Beatrice e Laura, visioni e fantasmi nella vita terrena, divenute vere persone poetiche nell'altro mondo. Figlia di questo mondo mistico è l'Ermengarda, creatura appena abbozzata, più simile a fantasma che a persona, intorno alla quale rugge la tempesta, mossa per lei, mentr'ella si leva su, con gli occhi al cielo. Niente potea meglio ritrarre quel mondo feroce e sconvolto della barbarie, con le sue chiese e i suoi conventi, co' suoi angioli e i suoi santi. Nello sfondo del quadro vedi sempre su quelle agitazioni barbariche Ermengarda, la trasfigurazione della morte, quasi un risvegliarsi dell'anima alla vera vita. Questo sentimento della vanità delle cose terrestri, « *omnia vanitas* », nel maggiore eccitamento degli odii umani, questo paradiso di pace e di obblio che ti fluttua sul capo tra' ruggiti di età ferine, è la più bella concezione della poesia in questo misticismo redivivo. L'antagonismo è ancora più drammatico, perché si agita nell'anima stessa della morente, dove le rimembranze del tempo felice nutrono l'ultimo avanzo degli ardori terrestri, e generano uno strazio raddolcito dalla preghiera e dalla speranza. Rinasce la malinconia, quella soavità nello strazio, quel cielo nella terra, quel paradiso nell'inferno, di cui si vede un preludio appena indicato e senza carattere ne' versi amabili del Pindemonte. Qui la malinconia ha il suo carattere, è il naturale effluvio di tutto un mondo poetico. Ed è di una chiarezza italiana, avendo la sua base non in quel vago de' sentimenti e dei desiderii, che fu detto romanticismo, e di cui vedi le fluttuazioni e le ombre nelle melodie del Lamartine, ma in un concetto ben determinato del nuovo mondo poetico, in quel lievito del terrestre anche tra le gioje celesti. Ermengarda morente, nella cui immaginazione si volve come un fantasma la regina cinta la chioma di gemme, amata e amante, è non meno interessante di Laura, che desidera in cielo l'amato e il suo bel velo. È un terrestre sparente, a quel modo che Ermengarda medesima è una creatura sparente che ti vive innanzi nel momento appunto che muore. È uno sparire come un bel tramonto di sole, nunzio al colono di più sereno dì. E quel dì più sereno visto in lontananza inviluppa la figura del suo manto di porpora senza

poter cancellare dalla mesta faccia le memorie della terra. Anzi la poesia è lì, in quelle memorie, in quel terrestre che si pone e si afferma nel momento del suo sparire. E sarebbe uno strazio, accompagnato con la disperazione e la bestemmia, se intorno alla morente non aleggiassero le immagini di una seconda vita. Questo antagonismo così drammatico i nostri antichi rendevano sensibile con quella loro battaglia dell'angiolo buono e del cattivo intorno al letto della morte. È un grottesco che cercava allora di rivenir su, come elemento romantico. Ma il fantastico è stato sempre rejetto da un poeta così misurato, e sotto pretensioni romantiche plastico come un classico e preciso come un moderno. Qui è il coro, celesti voci di sacre suore, che prega per la morente e accenna alle sue ansie, a' suoi terrestri ardori, con un riserbo e un pudore verginale; la frase contenuta liba appena gli oggetti, e pare un casto velo su quelle memorie. L'amore terrestre nelle labbra del coro riceve una prima trasfigurazione, la sua consacrazione; lo senti sparire a poco a poco secondo che la preghiera va innanzi, insino a che nell'immagine del tramonto hai la compiuta fusione di tutti gli elementi, e la morente, e le sacre Vergini, e il Cielo sono una sola anima, una sola armonia.

Questo mondo lirico è sostanzialmente epico, anzi è la vera epica, quel veder le cose umane dal di sopra, con l'occhio dell'altro mondo. Nelle poesie eroiche ci vuole l'Eroe; ma nell'epica il vero eroe è di là dalla storia, innanzi al quale ogni eroismo terreno è ombra e polvere. L'infinito ricopre della sua vasta ombra ogni grandezza. Questo concetto rende altamente originale il *Cinque Maggio,* composizione epica in forme liriche. Molti credono che l'ultima parte ci stia, come appiccata, quasi appendice, di cui si potrebbe far senza. Altri, facendone una quistione di quantità, la trovano troppo lunga. E non vedono che quella parte non è un prodotto arbitrario e sopravvenuto nell'immaginazione, ma l'apparenza ultima e quasi la corruscazione del concetto, di ciò che è vita intima di tutto il racconto. In effetti in questo mondo epico l'individuo o l'eroe, grande ch'ei sia, e sia pure Napoleone, non è che un'« orma del Creatore », un

istrumento « fatale ». La gloria terrena, posto pure che sia vera gloria, non è in cielo che « silenzio e tenebre ». Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui che atterra e suscita, che affanna e consola. La sua mano avvia l'uomo pe' floridi sentieri della speranza. Risorge il *Deus ex machina*, il concetto biblico dell'uomo e dell'umanità. La storia è la volontà imperscrutabile di Dio. Così vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo, « chinar la fronte ». Meno comprendiamo gli avvenimenti, e più siamo percossi di maraviglia, più sentiamo Dio, l'incomprensibile. La storia, anche di ieri, si muta in leggenda, acquista fisonomia epica. Napoleone è un gran miracolo, un'orma più vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L'ignoriamo. È il secreto di Dio. Così volle. Rimane della storia la parte popolare o leggendaria, quella che più colpisce l'immaginazione, le battaglie, le vicende assidue, gli avvenimenti straordinarii, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall'altezza e moralità de' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza eroica e quasi soprannaturale, che pur non ti dà spiegazione adeguata di quei fatti mirabili e ti lascia intravedere una forza superiore, nelle cui mani è il destino dei regni e degli eroi, che tu senti come alito per entro a tutta la storia, insino a che da ultimo se ne sviluppa e pare nella sua verità:

Quel Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.

Quello dunque che sembra appendice, o cosa appiccaticcia, è intimamente connesso con tutto l'insieme, anzi è lo stesso concetto o spirito della composizione. Un mio dotto amico mi dicea: — Quanto mi piace il *Cinque Maggio*! Non ci vorrei la coda —. E quella coda è dessa il *Cinque Maggio*, la sua vita interiore.

Pure, quando leggo Bossuet, ricevo una impressione solenne e religiosa. Invano cerco questa impressione qui. Sento che la

poesia non è lì, e che lì è la cornice e non il quadro. La cornice è una illuminazione artistica di metafore, di apostrofi, di concetti biblici, una bell'opera d'immaginazione, da cui non esce un serio sentimento del divino. Il quadro è la storia di un genio rifatta dal genio. E l'interesse non è nella cornice, è nel quadro.

Dopo un magnifico preludio a grande orchestra che t'introduce di balzo nelle più elevate regioni dell'arte, ingrandendo le proporzioni di là dal vero, che pur pajono naturali in tanta e così subita concitazione di fantasia, viene la storia dell'Eroe in nove strofe, di cui ciascuna per la vastità della prospettiva è un piccolo mondo, e te ne giunge una impressione come da una piramide. A ciascuna strofa la statua muta di prospetto, ed è sempre colossale. L'occhio profondo e rapido dell'ispirazione divora gli spazii, aggruppa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dà l'illusione dell'infinito. Le proporzioni ti si allargano per un lavoro tutto di prospettiva nella maggior chiarezza e semplicità dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme, tra quella vastità di orizzonti, ingrandiscono anche loro, acquistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi condensata in tratti epici, in antitesi gigantesche, in raffronti inaspettati, in sintesi originali, la vita del grande uomo. Ti è innanzi nelle sue azioni di guerra, nella sua intimità, nelle sue vicissitudini, nella sua potenza, nella sua caduta, nelle sue memorie, possente lavoro di concentrazione, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli come incalzati e attratti da una forza superiore in quegli sdruccioli impazienti, accavallantisi, appena frenati dalle rime. Qui è la grandezza monumentale di questa poesia.

Tale è questo mondo epico-lirico, sbucciato tra le maggiori violenze della reazione, purificato e sublimato dal Manzoni, riconciliato col mondo moderno, penetrato delle impressioni e delle tendenze contemporanee, contenuto romantico in forma classica, ispirato più dalla Bibbia che dal Medio Evo, dove l'ideale più inaccessibile all'immaginazione par fuori con una precisione ed evidenza di contorni, con una misura di sentimenti, con un senso del terrestre così intimo e pregno di affetto, che rivelano nel giovine idealista la più viva e profonda coscienza del reale, uno

spirito nel suo entusiasmo e nelle sue sintesi positivo, storico, finamente analitico. Da questa temperanza di elementi dovea uscir fuori il suo capolavoro, i *Promessi Sposi*, cioè a dire, questo suo mondo epico-lirico calato in tutta la varietà e ricchezza della vita.

[Nella *Nuova Antologia* del febbraio 1872, vol. XIX, pp. 253-66].

II

LA POETICA DI MANZONI

Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni, determinato certamente dall'ambiente morale e letterario in cui si trovava, è un prodotto spontaneo della sua immaginazione. Lì dentro c'è un nuovo mondo e un nuovo uomo, divenuto il suo tipo, il suo ideale, ch'egli si sforza di realizzare ne' suoi lavori posteriori. Le sue tragedie storiche, il suo romanzo storico, sono questo stesso ideale calato nella storia.

Ma qui si sviluppa nel poeta una coscienza critica. A quel tempo gli studii storici e gli studii critici andavano di pari passo col più esagerato spiritualismo. Era reazione filosofica letteraria e storica. La *Storia generale della letteratura* di Augusto Schlegel e il *Corso di letteratura drammatica* del fratello Federico facevano la più viva impressione sugli spiriti. Vi si vedevano i giudizii letterarii capovolti, e messi giù quegli autori, che per il passato erano i più riputati, Alfieri con tutti gli antichi tragici italiani, e Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, lo stesso Molière, Metastasio, Goldoni. Sorgeva una nuova pleiade letteraria fino a quel punto ignota o spregiata, Lopez de Vega, Calderon, Shakespeare, Guarino e Carlo Gozzi. Un mutamento così radicale ne' concetti e ne' criterii trovava una grande resistenza in Francia e in Italia, dove regnavano senza contrasto le forme classiche: le discussioni più vive erano intorno alla tragedia. A questo rinnovamento letterario-filosofico partecipava la storia. La scuola italiana dal Machiavelli al Romagnosi avea già le sue tradizioni,

le sue opinioni stabilite. Una nuova scuola inaugurata da Carlo Troya metteva in discussione quei dogmi, confutava le dottrine meglio accertate. Il giovane Alessandro Manzoni era con questa. Si diè tutto agli studii storici, consultando le fonti primitive e immediate con animo libero da preconcetti e da immaginazioni. E insieme rifece la sua educazione letteraria, si pose in comunione intima con Goethe, con Fauriel, iniziò in Italia la nuova critica. Il gran peccato del secolo decimottavo era di aver profanata la storia, travisando i fatti, assoggettando la verità storica alle passioni politiche. E il gran peccatore era Alfieri, che avea nelle tragedie fatto così disonesto strazio della storia, generalizzando gli avvenimenti e collocando i personaggi fuori del tempo e del luogo. Da queste opinioni, da queste tendenze uscì una poetica, che ebbe una certa influenza sulla sua attività artistica, come si può raccogliere da' suoi Discorsi storici e critici, notabili per finezza d'analisi e per grazia di esposizione.

La gran lite, dicevo, era intorno alla tragedia. E chi vuol vedere come Manzoni concepì la tragedia, vegga prima come l'aveva concepita Alfieri.

Quando Alfieri compone la tragedia ha innanzi un tipo, mettiamo il tipo della madre, del tiranno, del ribelle, del patriotta. A lui poco importa, se questo tipo sia conforme, e sino a qual punto, con la storia; prende il nome, prende i fatti in grosso, come li trova, senza esame e investigazione propria, poi lavora lui, lavora d'immaginazione, mira a raccogliere nel personaggio tutte le qualità che possono rappresentare nella sua ultima potenza quell'ideale che gli fluttua nella mente.

Cosa nasce da questa maniera di formazione? Il punto di partenza non è il reale, la storia, ma un tipo intellettivo riscaldato dall'immaginazione. Perciò la composizione è di sua natura intellettuale o tipica, cioè a dire i fatti non si succedono, come sono stati nella vita e nella storia, ma sono ordinati logicamente e predisposti ad un fine così come un filosofo disporrebbe le sue idee: hai come tante proposizioni ben connesse, ordinate sotto una proposizione generale che è il risultato, il *quod erat demonstrandum*.

Da quest'ordine più intellettuale e logico che storico, nasce da una parte mutilazione, dall'altra esagerazione; perché l'Autore mentre taglia alcune parti, che giudica estranee al suo concetto, altre le stira per alzarle fino al suo tipo.

E tale è anche il meccanismo. Le famose unità vi sono anche esagerate, si va diritto e rapido, è un corso d'idee e non è un corso di cose.

E perché il personaggio è ideale, cioè fuori della vita comune, un eroe, un Iddio; parla dal tripode, a guisa di divinità dell'Olimpo, in tono solenne e concitato, possibilmente lontano dal linguaggio e dall'accento ordinario della vita.

A questa forma assoluta e astratta contrapponeva la nuova critica il dramma, dalle forme larghe e libere, venute fuori da un processo generativo spontaneo, anzi che da combinazioni intellettuali. Su questa base edificò Manzoni la sua tragedia storica.

Manzoni non prende per base della sua tragedia una idea, ma il fatto storico, come è realmente avvenuto, e non si attenta a mutarlo o alterarlo nelle sue circostanze essenziali, anzi si studia di riprodurre la sua fisonomia fino ne' menomi particolari. Perciò propedeutico alla sua tragedia è uno studio diretto e personale del periodo storico a cui quella si riferisce; e non si contenta di pigliare la storia nelle tradizioni e nelle opinioni ricevute, ma fa lui nuove ricerche sopra fonti primitive giungendo a nuove conclusioni. Prima che si manifesti il poeta, c'è lo storico originale, paziente e compiuto nelle indagini, acuto ne' giudizii, stringente nella polemica, con molto spirito, con molto buon senso, come si rileva ne' Discorsi storici che accompagnano le sue tragedie, scritti con un brio e una naturalezza, con una precisione e un andamento analitico che nel più schietto stampo italiano ricordano i modelli più stimati della prosa francese.

Quando di mezzo a' suoi studii storici gli esce una conclusione nuova e interessante, ecco comparisce il poeta, eccogli innanzi l'idea e la materia della tragedia storica. La sua idea non è anteriore e superiore alla storia, come in Alfieri, ma è il risultato di ricerche serie e positive. La sua materia non è una costruzione intellettuale, subordinata a certi concetti e a certi

tipi, ma è pura storia riprodotta con la più scrupolosa esattezza. Perciò, mutata la base, mutato è il meccanismo, o il « metodo », com'egli dice, e ne segue una tragedia che è proprio il contrapposto della tragedia alfieriana. La composizione non è un nesso logico di fatti convergenti alla rappresentazione di un ideale, ma è la successione degli avvenimenti, come te la dà la storia, successione non pedantescamente cronologica sì che l'insieme sia un tessuto di scene scucite e accozzate insieme arbitrariamente, e senza alcuna ragione intrinseca, come sosteneva Zaiotti, il Castelvetro di quel tempo, ma ordinata con una misura o proporzione interiore, che induceva il poeta a pigliarsi certe « licenze », come egli le chiama. E in verità non bisogna immaginare che il metodo di Alfieri o il metodo di Manzoni fossero eseguiti con tale assoluta esattezza da condurre all'assurdo. Altra è la teoria, altra è la pratica. E se il critico generalizzando ti dà determinazioni fisse e rigide, se il pedante vi si tiene stretto a spese del buon senso e della verità poetica, l'artista vi si muove liberamente ed ama meglio pigliarsi le sue « licenze », che contraddire al suo senso intimo. Manzoni dunque, mentre non perde mai di vista il filo cronologico, pur situa e sviluppa i fatti in modo che ti rimanga sempre presente il tutto, e non sperda la tua attenzione nelle parti: v'è in quella successione una misura o armonia interiore. E non solo ci è una misura, ma un fine, perché lì dentro ci è una idea storica, frutto di lunghi studii, e i fatti sono situati e sviluppati in modo adeguato a quell'idea, sì che tu non vegga un puro gioco del caso, ma una storia ragionevole nella maggior libertà e varietà degli accidenti. La ragionevolezza di Alfieri è un fatto principalmente logico, come fosse una successione d'idee necessaria e assoluta a modo di un sillogismo, senza alcun rispetto alla realtà degli avvenimenti, ch'egli adopera come istrumenti de' suoi concetti, sopprimendo, esagerando, mutilando, e ficcandovi dentro le invenzioni della sua immaginazione. La ragionevolezza di Manzoni è la storia in tutta la libertà de' suoi movimenti, mantenuta nella sua integrità, pur guardata da uno spirito intelligente, che può misurarla, perché sa comprenderla. L'idea di Alfieri è l'idea sua, a cui ser-

vono gli avvenimenti. L'idea di Manzoni è quale risulta dagli avvenimenti, non generalizzata, non astratta da quelli, ma còlta lì in mezzo, nell'esercizio della vita, tra gli accidenti e la varietà e spesso le contraddizioni della storia. Perciò Alfieri ci può dare una composizione breve, rapida, calda, diritta, chiusa facilmente in limiti angusti di tempo e di spazio e di azione; perché è lui che forma la storia. Manzoni al contrario, perché l'idea non è lui che la inventa e la realizza, ma gli è data, e non nella sua purezza, quale si trova nella mente, ma già reale, mescolata e modificata nella varietà della vita, allarga la trama della sua composizione, offre alla immaginazione aggruppati avvenimenti varii che oltrepassano i consueti limiti delle famose unità. I limiti non è lui che gl'impone a' fatti, ma gli son dati con essa l'idea. C'è sempre Procuste; ma il Procuste non è lui, è la storia. Altra base, altro metodo, altri limiti, e ancora altro linguaggio. I personaggi non sono più iddii o eroi, tipi in forma d'uomo, ma sono veri uomini, con la loro forza e la loro debolezza, e parlano il linguaggio comune, smessa ogni convenzione, o declamazione.

Così nacque il *Carmagnola,* e così nacque l'*Adelchi.* In quei tempi, mancata ogni vita pubblica, i lavori letterarii anche mediocri destavano grande interesse. Le due tragedie suscitarono molti lavori critici non solo in Italia, ma anche in Francia e in Germania. Anche il massimo Goethe prese parte alla lotta. I critici inglesi e anche i tedeschi trovarono la novità troppo modesta, e quasi timida. A' nostri e a' francesi parve un'audacia, quasi una profanazione. Era roba non tedesca e non francese; era pensiero originale del giovane, che pur cadendo volea si dicesse: « sull'orma propria ei giace ».

Il *Carmagnola,* concepito nel 1816, fu pubblicato tre anni dopo. L'argomento non piacque al Goethe. Voleva materia più vicina e più interessante, per esempio la *Cessione di Parga,* che ispirò poi Berchet. Ma come venne innanzi a Manzoni il *Carmagnola?* Fu un pensiero storico il tentatore.

Studiando in quell'epoca e in quella vita, gli parve un secondo assassinio il giudizio degli storici contemporanei e poste-

riori, che l'uno sulla fede dell'altro lo tennero reo di tradimento e punito con giustizia dal Senato Veneto, e gli parve che il Conte fosse innocente senza che il Senato fosse reo. La sua tragedia ha un interesse storico, che si fa valere per se stesso, fuori della poesia, la riabilitazione del Conte di Carmagnola.

Chi abbia ragione o torto, Pietro Verri che accusa, o Manzoni che difende, poco importa: la tesi appartiene agli storici. Guardiamo la tragedia.

I critici italiani e francesi guardarono subito al suo meccanismo. Era la negazione di Corneille, di Racine, di Alfieri. E il vecchio classicismo si risentì. Ecco in qual modo questa tragedia avrebbe dovuto esser condotta col metodo classico. Chauvet, dopo di averne fatta la critica, rifà la tragedia. Secondo il critico francese, il quarto atto dovrebbe essere il primo; i tre atti che precedono sono superflui. La sua tragedia comincia quando scoppia la lotta tra il Senato e il Carmagnola, non potendo essere questa tragedia che la rappresentazione della lotta. Nasce ciò che in linguaggio drammatico dicesi «collisione», il conflitto, forze opposte a forze. Il Conte è appoggiato sul suo esercito: la moglie e la figlia non dovrebbero rimanere oziose e comparire solo in ultimo a piangere, dovrebbero operare anche loro; anche il popolo dovrebbe prender parte pel Conte contro quell'oligarchia sospettosa che dicevasi Senato. Da una parte dunque, il Conte, col popolo, l'esercito, la sua famiglia; dall'altra il Senato e tutti gli elementi governativi: ecco già materia sufficiente per cinque atti. E Chauvet aggiunge: — Dovrebbe avvenire che il Conte, vicino a schiacciare il Senato, tutt'a un tratto si arrestasse trattenuto dal sentimento dell'onore e dalla fedeltà alla parola data. Nascerebbe la collisione al di dentro di lui, e mentr'egli esita e delibera, il Senato lo fa arrestare e condannare —. Questo è il disegno del classico Chauvet. Come si vede, neppure il 1815 era riuscito a quadrargli la testa. La sua tragedia è un misto di colpi di Stato, colpi democratici, e colpi melodrammatici.

Manzoni nella sua celebre lettera in risposta al critico confuta il disegno con osservazioni giuste, che meglio chiariscono

le sue idee poetiche. — È bene immaginato, egli dice, ma non ha nulla che fare con la storia. A quei tempi popolo non c'era, popolo consapevole di sé, tale da poter gettare il suo peso nella bilancia. L'esercito era lontano, e se fosse sopraggiunto a tempo, avrebbe schiacciato il Senato anche contro la volontà del Conte. Le donne non prendevano parte alle lotte politiche, rimanevano in casa e perciò non appariscono che all'ultimo. Tutto questo bel romanzetto di Chauvet non è tragedia storica, e il fondamento dell'interesse tragico dee nascere dal movimento storico e non da un semplice fantasticare —.

Se il nuovo metodo dispiacque ai classici, dovea piacere in Germania e Inghilterra, e Manzoni trovò uno strenuo difensore in Goethe, che in due articoli successivi fece una fina analisi della tragedia. Celebra quello appunto che era materia di biasimo. La trovavano scucita nelle scene, indeterminata nei caratteri, fredda negli affetti. Goethe con l'aria di chi ignora le accuse, scrive lodi che sono difese. E quanto alla connessione delle scene, osserva con qual sapienza è condotto il primo atto, che contiene l'esposizione della tragedia. Nelle tragedie classiche, in generale, suole un confidente, parlando al suo signore, raccontare gli antecedenti. Qui subito comincia l'azione, il Senato Veneto delibera intorno alla guerra contro il Visconti; comparisce il Carmagnola, al quale si dà il comando dell'esercito; e dalla stessa azione l'Autore fa intendere chi è costui, quale è stata la sua vita, qual è il suo carattere. La moglie e la figlia, che compariscono in ultimo, sono qui ricordate come per caso. E quando Marco, amico del Conte, lo riprende della sua alterigia e gli dà consigli di prudenza, intravvedi già la catastrofe, che è prodotta appunto dall'indole subitanea e orgogliosa del Conte. Hai dunque una esposizione che è a un tempo già azione, e condotta con tale coscienza dell'insieme, che ce lo vedi già dentro in embrione. Nel secondo atto sono due scene in contrasto, che fanno presentire da qual parte sarà la vittoria: da una parte i generali del Visconti, discordi di tendenze e di opinioni; dall'altra il Conte nella calma della sua forza, che dà le sue disposizioni, sicuro dell'ubbidienza. E non solo la distribuzione delle

scene è assennata, ma anche la gradazione dei caratteri. La buona fortuna, la confidenza soverchia in se stesso toglie al Conte di veder chiaro, sì che cade nel tranello tesogli dal Senato, dove il Gonzaga, tanto a lui inferiore d'ingegno e di esperienza, ma di giudizio sano, non guasto dalla buona fortuna, vede subito l'inganno e non è creduto dal Conte. Il contrasto fra la fatuità del Carmagnola e il buon senso del Gonzaga dà luogo a una scena che fa molta impressione sul critico tedesco. Il quale trova anche assai ben disegnato il Doge che rappresenta la ragion di Stato, e sente e libra i diversi pareri; mentre al disotto di lui Marino, che rappresenta l'egoismo patriottico, è pronto a spezzare un istrumento divenuto pericoloso, e Marco, che rappresenta le idee di umanità e di giustizia, cerca indarno di salvare l'amico. Anche i due Commissarii veneti nel campo sono ben graduati, l'uno ardito, espansivo, l'altro chiuso in sé, calmo e furbo. Quanto al patetico, la tragedia al dire di Goethe è come un tranquillo fiume, che giungendo al mare spumeggia e strepita. Le lagrime commovono più, quando sono ben preparate e a lunghi intervalli. Indi l'effetto dell'ultimo atto.

Adunque scene ben distribuite, caratteri ben graduati, patetico bene apparecchiato. Goethe ha ragione contro i critici classici. Non ci è un metodo unico ed immutabile in arte. Anche Manzoni ha il metodo suo, e questo metodo è buono. Non è metodo inglese, né tedesco, né francese e neppure italiano, non è metodo classico, e non romantico, è il metodo di Manzoni, dove la libertà della teoria è temperata nella pratica dalle condizioni teatrali, dalle abitudini e dai pregiudizii degli spettatori. È una libertà « moderata », la meno lontana dalle abitudini classiche, generalizzate, alzate a regola, divenute il « buon gusto », parola formidabile, con la quale si rispondea a tutte le novità, a tutte le obbiezioni.

La lettera a Chauvet di Manzoni e gli articoli di Goethe pongono fine alla questione di metodo. Si può conseguire tutti gli effetti drammatici con un metodo che non sia quello di Racine e di Alfieri. L'artista si forma lui il suo metodo, e non lo cerca già nella sua immaginazione, lo cerca nel suo argomento. Il metodo è la cosa stessa nel suo « divenire ».

Pure un buon metodo non ti dà ancora una buona tragedia. Ben congegnare le parti, ben graduare i caratteri, bene apparecchiare gli affetti, trovar certi contrasti, gittar certe ombre, sono finezze di una conscia intelligenza. Hai innanzi una intelligenza superiore, non hai ancora il poeta. Può essere una sapiente combinazione quale ce la potrebbe dare anche un critico o un filosofo, anche Gian Vincenzo Gravina. La quistione di metodo non è dunque la quistione essenziale.

Il metodo suppone una materia nel suo movimento determinato dalle leggi, dalle forze, dagli istinti, dai fini che la muovono; e il metodo non è se non questo istesso movimento. Il poeta coglie la sua materia in un dato momento del suo cammino, e la segue nella sua evoluzione sino al termine, dove è la mira o il fine, il punto d'arrivo. In tutto questo processo, appunto perché ci è un fine, una tendenza, c'è un'idea determinata, la « mente del cammino ». La materia còlta in quel dato momento, in quel complesso di circostanze, con quegli stimoli, con quel fine, in una sua posizione concreta e determinata, acquista un carattere, diviene una « situazione ». Il metodo suppone dunque una materia in quanto è già « situata », cioè messa in una posizione sua propria, nella sua personalità, con un suo carattere. Ed una situazione suppone una idea determinata, la tendenza ad un fine con più o meno di energia: onde nasce la necessità del movimento e dell'azione.

Parrebbe che quando una materia fosse ben situata e sviluppata in modo adeguato al suo fine o alla sua idea, non si potrebbe desiderare altro. Ma come ci è un metodo astratto, c'è un ideale astratto. Il critico non si contenta che un'idea ci sia; la dee esser questa o quella secondo certi preconcetti, che si dicono estetica, come il metodo dovea esser quello o questo secondo certe regole che si dicevano arte poetica. Chauvet voleva imporre a Manzoni la sua arte poetica, e Klein gli vuole imporre la sua estetica. L'uno rimane al metodo, l'altro si alza all'idea; questa critica è certo più elevata, ma non è meno assoluta.

Un pensiero storico non è per ciò solo un pensiero poetico, e tanto meno tragico. Che il Carmagnola sia innocente o reo, è

una questione di fatto, che può dare occasione a una memoria, a una tesi, a un'arringa, ma che non è per questo solo materia di tragedia. Una catastrofe ci è, l'uomo condannato a morte. Era reo? Era davvero un traditore, come sentenziò il Senato, e come rimase opinione comune? E se era reo, hai la tragedia bell'e fatta, fondata sulla tradizione. Ma no, il Carmagnola era innocente, e il Senato non era reo. Questa è la conclusione che tira Manzoni dai suoi studii storici, e che sostiene come un bravo avvocato, in un suo discorso. Hai fin qui la tragedia? Non ancora. La tragedia non può essere un'apologia; è una rappresentazione. Se il Carmagnola fu un traditore, hai già una idea tragica da sviluppare; se non fu, hai pensiero negativo e polemica. Perché la tragedia sia possibile, bisogna che tu mi trovi il significato di quella catastrofe, perché la tragedia non è una polemica, o una discussione, è una storia positiva messa in azione. Se non fu traditore, cosa fu? come andò il fatto? perché lo condannò il Senato? In questo nuovo « perché » è l'idea e il motivo della tragedia, il significato della catastrofe.

Ma non basta che un significato ci sia, bisogna che il significato sia interessante, tragicamente. La tragedia non può rimanere nella cerchia dei fini personali e consapevoli, ed è poco interessante il sapere quali fini mossero il Carmagnola o il Senato, e chi aveva ragione, e chi aveva torto. Al di sopra dei personaggi c'è un mondo morale superiore, dov'è a cercare il vero motivo della tragedia. L'importante non è di sapere se il Carmagnola fu reo o innocente, dirimpetto ai suoi giudici; ma è di sapere, quale fu la sua posizione dirimpetto a quel mondo superiore. Anche innocente innanzi agli uomini, anche ingiustamente condannato, se venne meno alle leggi di una giustizia superiore, la catastrofe fu meritata, fu una espiazione, fu il suo « fato », e qui è l'interesse, qui è il motivo tragico. Coloro che lo condannarono, furono forse umanamente ingiusti, se tu li guardi nei loro fini personali; ma essi furono un istrumento inconsapevole di una giustizia superiore.

Così ragiona l'estetica, e il Klein, ch'è un estetico, domanda: — Qual interesse volete che pigliamo noi per un avventuriere

senza patria, mosso da semplice egoismo, da sete di comando e di vendetta? Un uomo simile è spregevole, non ha anima tragica —. E come Chauvet, rifà lui la tragedia, appiccandoci quei fini e quei concetti che richiede l'estetica. La catastrofe è qui una giusta espiazione, il ben ti sta. L'eroe può essere riabilitato innanzi alla giustizia umana, ma rimane colpevole innanzi all'ordine morale e divino delle cose. Opera per fini personali, soggiace a fini personali. Ben gli sta: la sua sorte non mi commove. Preferisco il Senato Veneto che fu ingiusto per patriottismo a codesto eroe che fu giusto per egoismo. Il poeta è la voce universale, e senza sforzare la storia, quella voce dev'esserne l'accento e lo spirito. — Tu non avevi patria —; questa voce dovrebbe sentirsi come alito in tutta l'azione. E se nel petto del poeta, nota Klein, ardesse il sacro foco del patriottismo, questa voce non mancherebbe, avremmo la tragedia nazionale e patriottica, e non già solo un Coro patriottico *. Ma pure volendo riabilitare il Carmagnola, potrebbe la catastrofe avere questo significato, che l'eroe morisse capro espiatorio delle colpe de' capitani di ventura; egli è il meno reo, pure paga per tutti, come Luigi XVI, il men cattivo de' Re, espiò con la sua testa le colpe de' suoi antenati. Questo pensiero balenò innanzi al poeta quando scrisse:

> E venduto ad un duce venduto
> Con lui pugna e non chiede il perché.

Ma rimane voce isolata e non penetra nella trama, non diviene l'idea, il senso della tragedia.

Manzoni rispose a Chauvet: — Bene immaginato; ma questo non è la storia —. E qui potrebbe rispondere il simile. — Fo una tragedia storica. E se volete giudicarmi, lasciate star la tragedia delle vostre arti poetiche e delle vostre estetiche; esaminate la tragedia mia, quale io l'ho concepita, ne' miei limiti e ne' miei intendimenti. Un mondo morale c'è, non quale io ce l'ho messo,

---

* Come se quel Coro non fosse solenne testimonianza del più esaltato patriottismo!

ma quale io ce l'ho trovato. Non è il mondo mio, è il mondo dei miei personaggi. Non ho voluto riabilitar nessuno. Non ho voluto rifare la coscienza a nessuno, non sostituir me alla storia —.

Fatto è che Manzoni non rimane in questo realismo storico. Il suo buon senso gli dice che con questo solo la storia c'è, ma non c'è ancora l'arte, non c'è la tragedia. Poi, il poeta degli *Inni* ha dentro di sé tutto un nuovo mondo religioso e morale, che gli si mette attraverso alla storia. E non volendo rinunziare all'ideale, e non volendo adulterare il reale, li mette di rincontro, storia e invenzione, mondo reale e mondo ideale. Così nacque la celebre teoria de' personaggi reali e inventati, un mondo misto, storico-poetico, dove storia e poesia, ciascuna nella sua sfera, s'incontrano senza toccarsi, l'una fuori dell'altra. Dirimpetto alla storia ci è il Coro, la voce del poeta; e in mezzo alla storia sorge la figura di Marco, l'idea di un mondo migliore rimasto vittima della ferrea età.

Trovare una combinazione, dove storia e arte, reale e ideale, l'avvenuto e l'inventato potessero coesistere, distinti nella loro unione, fu fin d'allora il problema che tormentò il nostro artista. Collocare il suo ideale in un mondo rigidamente storico e positivo, non confondere i due mondi l'uno con l'altro, anzi tenerli così spiccati nella loro differenza che il lettore possa dire : — questa è storia, e questa è invenzione; questo è reale, e questo è ideale —; suscitare un doppio interesse, un interesse storico e un interesse artistico, pure in tal modo che il tutto sia omogeneo, con unità di composizione e d'interesse; questo fu lo studio, nel quale Manzoni si ostinò con la paziente tenacità d'un convincimento sincero. Questo tentò nel *Carmagnola,* ritentò nell'*Adelchi,* questo si sforzò di conseguire ne' *Promessi Sposi.* E quando in mezzo agli applausi del pubblico il suo intimo senso lo avvertì che l'intento non era ottenuto, diè torto al pubblico, giudicò il suo lavoro un genere ibrido, e sentenziò il problema essere assurdo e d'impossibile soluzione. Così il critico condannò l'artista. Ma il pubblico applaudiva all'artista e non rispondeva al critico. Fenomeno non nuovo, chi ricordi Torquato Tasso. Se non che Tasso continuò come critico, e volendo far meglio, fece

peggio; Manzoni, condannando se stesso nel suo *Discorso sul Romanzo storico,* si chiuse nel suo discorso, come Cesare nel suo manto, e tacque. Il critico impose silenzio all'artista.

E non è a dire, quanto ingegnosi siano stati questi tentativi dell'artista intorno a un problema, che all'ultimo il suo senso critico dovea dichiarare assurdo. Era tra due correnti. Da una parte l'incalzava quel suo mondo degli *Inni,* un mondo morale superiore consacrato dalla religione, divenuto il suo ideale, il suo mondo poetico. Collocare questo suo mondo nella sua purezza in mezzo alla storia, fare della storia un istrumento di quello, come voleva Goethe, era un rinnovare Alfieri, gli pareva una falsificazione. Giacché dall'altra parte gli stava di contro la storia, l'avvenuto, nella rigidezza della sua realtà, estranea alla sua coscienza e al suo mondo morale. Come fare? Ti rappresenta quel mondo del Carmagnola nella sua realtà, e quando quella realtà diviene proprio la negazione del suo mondo morale, prorompe il poeta, brilla in accenti lirici il suo ideale. È chiaro che l'ideale rimane come rilegato nel Coro, senza contatto con l'azione, rimane lirico, non diventa drammatico. È come un intermezzo poetico in quella prosa. Il Coro greco è legato strettamente con l'azione, è la spiegazione e l'impressione di quella; qui il Coro è la reazione del poeta, è l'impressione sua e dei contemporanei, la maledizione della storia in nome dell'idea; ma la storia continua la sua via e non l'ode. Il Coro rimane un « a parte », lo sfogo del poeta innanzi ad una rappresentazione che fa sanguinare il suo cuore di cristiano e di patriotta. A poco a poco quel Coro si è sciolto dal tutto, al quale apparteneva, ed è rimasto un bel pezzo lirico, gl'*Inni* in continuazione, con quell'accento e con quella intonazione un po' rettorica, che si purifica per via e si alza alla semplicità e verità del sentimento.

Il Coro è dunque un primo mezzo escogitato dal poeta per situare il suo ideale. E il Coro fa stacco, ha interesse e fine proprio, non entra nella trama, scoppia in occasione del dramma, ma non vi penetra, non ne modifica l'andamento.

E ci è un altro mezzo. Il poeta crea lui un personaggio, e lo gitta in mezzo al dramma, come voce o presentimento di un

mondo più civile, conforme al suo ideale. A questa concessione dobbiamo il Marco, l'Adelchi, l'Ermengarda.

Marco è un'immagine appena abbozzata. Lo schizzo diventò figura e si chiamò Adelchi. È l'ideale dannato a vivere in tristi tempi, che vi si dibatte e vi si consuma. E se questo ideale avesse vera energia, se potesse impegnare una lotta seria con la sua età, come Savonarola, sarebbe esso il dramma, l'invenzione inghiottirebbe la storia. Ma poiché un interesse storico v'ha pur da essere, il povero ideale è costretto a lasciar passare la storia, e a giacere sotto il peso di quella con molti lamenti e con poca resistenza. Marco o Adelchi che sia, l'ideale rimane secondario innanzi alla grandezza degli avvenimenti, e si lascia tirare da quelli, invano ripugnante. Ciò che lo accora, è appunto quel lasciarsi tirare, quella coscienza della sua impotenza; onde nasce un ideale elegiaco, passivo, mancato, lirico e punto drammatico, assai vicino a quelle creature patite e sentimentali che allora erano in voga.

Tentativi mal riusciti. Perché l'azione storica è di tanta importanza, che non patisce compagnia di elementi estranei e vuol regnare sola. Pure l'ideale investe così il poeta che ivi si manifesta tutta la sua genialità, sì che lungamente risuonano nell'immaginazione commossa dei lettori: i Cori, il soliloquio di Marco, le nobili espansioni di Adelchi, e soprattutto la divina Ermengarda e il Coro delle vergini Suore. Rimangono i pezzi staccati, si sperde l'insieme, si sperde quanto di profondo ha messo l'Autore ne' suoi pensieri storici: quei due mondi, messi dirimpetto, in luogo di formare un tutto omogeneo e concorde si sciolgono, e l'uno muore, l'altro sopravvive.

Goethe non approvò questa combinazione di mondo storico e mondo poetico, di personaggi reali e ideali. — Tutto è ideale, nota l'autore del *Faust*; e noi facciamo alla storia l'onore di servircene a rappresentare il nostro mondo morale —.

Manzoni approvò la conchiusione, ma non le premesse. Condannò anche lui quella combinazione; gli parve un mezzo sbagliato. Ma quell'idealismo assoluto di Goethe non gli andava, era un rovesciare da' cardini tutta la sua poetica. Mantenne la sua teoria, e cercò un altro mezzo.

Ne' *Promessi Sposi* capovolse quella combinazione. Fece della sua invenzione il quadro, e della storia un semplice fondo, di modo che quel suo mondo ideale inviluppato in un mondo storico, che gli dà tutta l'illusione di una esistenza piena e concreta, diviene il vero centro vivente, l'unità di tutto il lavoro.

Il problema a noi pare risoluto; ma non parve a Manzoni, che guardava quella geniale produzione con la lente della sua teoria. Faceva un romanzo storico, e gli pareva che oltre all'interesse artistico ci dovesse esser là dentro un interesse storico. Far comprendere bene un'epoca, mostrarla nel suo spirito, nei suoi lineamenti, nelle sue istituzioni, ne' suoi costumi, ne' suoi vizii e nelle sue virtù, questo gli pareva il fine sostanziale d'un romanzo storico. E perché quel fine non è ottenuto, perché qui l'interesse storico è offuscato da un interesse più potente, perché quando vuol metter fuori il capo esso solo, nasce una dissonanza e una freddezza nell'ordito, perché al lettore importa pochissimo quello che a lui importa molto, se i fatti sieno avvenuti o inventati, e quali avvenuti e quali inventati, il poeta critico non vi ravvisa la sua teoria, non vi riconosce i suoi fini, e ripudia la sua creatura, e la giudica un essere ibrido, una sconciatura.

Spettacolo interessante e molto istruttivo è la lotta fra l'ispirazione e la teoria, fra la spontaneità artistica e la riflessione critica. L'artista sa quello che vuol produrre, ma non sa come produce. L'atto della produzione gli sfugge. E spesso gli esce altro da quello che si pensava. Se difetto c'è, il difetto è quasi tutto in quello che pur vi è penetrato del suo pensiero, delle sue teorie preconcette. Così è avvenuto a Manzoni, così a Dante e così a Tasso. La loro genialità li salvò dalle loro teorie.

Manzoni lavora sopra un concetto dell'arte, se non falso del tutto, certo esagerato non meno che quello di Alfieri. Lavora con ostinazione, cerca nuovi mezzi, pur mirando allo stesso fine. E nondimeno la sua produzione gli esce sempre dissimile da quel concetto, il suo fine rimane inappagato, il suo problema rimane insoluto, e lascia la penna malcontento. Dovea conchiudere contro il suo concetto, e non contro la sua produzione. Pare involga nella stessa condanna l'uno e l'altra. Modestia d'artista e su-

perbia di critico. Perché la sua produzione si ribella al problema « come l'ha posto lui », in luogo di fare un ritorno sopra di sé e rettificare il problema, formandosi un concetto più giusto del romanzo storico e più in armonia con la sua ispirazione, si affretta a conchiudere: — Dunque, la mia poetica ha ragione, e la mia poesia ha torto —.

Il torto è tutto della sua poetica. E l'errore sta nel falso concetto che si era formato del reale e dell'ideale.

Il reale per lui è l'esistente e l'avvenuto, il reale della natura e il reale della storia. E per lui il reale dell'arte non è altra cosa, e il reale naturale e storico è quello che i nostri antichi, duce Aristotele, chiamavano l'imitazione della natura. Ma qui comincia la differenza. L'imitazione aristotelica non era riproduzione, era trasformazione. Posto che la natura è una immagine imperfetta dell'idea, l'artista secondo la scuola aristotelica o classica si dee studiare di rendere il reale possibilmente conforme alla sua idea. La natura innanzi all'arte è come materia greggia, destinata ad essere lavorata e trasformata dall'artista, sì che risponda a quel tipo di perfezione, che è nella nostra mente, e non si trova in nessuna parte. Perciò l'istrumento proprio dell'arte non è l'osservazione, ma l'immaginazione, la cui materia sono non le cose reali, ma le ombre e le parvenze di quelle. La poesia, come dice Dante, è ombrifero prefazio del vero, una bella apparenza del vero, una verità nascosta sotto il velo della favola, è, come dice Tasso, il vero condito in molli versi.

Qui il concetto di Aristotele è oltrepassato e peggiorato. Non è la cosa trasformata o idealizzata, avvicinata al suo tipo, al suo ideale, ma è una immagine del bene e del vero, di modo che il vero e il bene sono la sostanza, e le cose sono semplici loro istrumenti maneggiati dall'immaginazione a rappresentare o manifestare quelli, non sono esistenze, individui perfetti, ma simboli, veli, manifestazioni. Conseguenza di questa dottrina ultra-aristotelica è l'individuo non per sé, ma per l'idea, l'individuo manifestazione, rappresentante di questa o quell'idea: il tale individuo rappresenta il tiranno, il tale altro il patriotta. Platonismo e Cristianesimo conferirono del pari a questa tendenza ascetica

ed allegorica. Si formò nella mente un mondo tipico, l'altro mondo di Dante, un mondo della verità e della giustizia, in cui fu collocato l'ideale, e si sperdettero sempre più i vestigii del mondo vivente, della natura e della storia. Materia dell'arte non fu più l'esistente e l'avvenuto, ma l'invenzione, un mondo fabbricato dall'immaginazione, dove le più strane combinazioni servivano a rappresentare le idee, o semplicemente a generare il maraviglioso. Mancò sempre più il senso del reale: l'immaginazione, segregata dalla vita, nelle cui fresche onde si alimenta e si rinnova, esaurì se stessa in un puro gioco privo di ogni serietà, cominciò co' concetti, e finì con le freddure. Merito del secolo decimottavo fu un rinnovamento del contenuto, che dovea portar seco anche il rinnovamento della forma. La critica penetrò in quel meccanismo di convenzione decorato col nome di classico, e si studiò di spirarvi una vita organica, riavvicinandolo al reale; naturalezza fu il nuovo verbo.

Metastasio, Goldoni, Beccaria, Cesarotti, Gozzi, si adoperarono con la dottrina e con l'esempio a dare alla forma irrigidita in quella sua pompa artificiosa, manierata e convenzionale, una flessibilità ed una movenza conforme all'andamento della natura. Ma l'educazione rimaneva classica, e le secolari abitudini rendevano sterili gli sforzi della riforma. Gli uni per soverchio studio di naturalezza divennero scorretti e francesizzanti, come Cesarotti, Filangieri, Beccaria; gli altri per soverchio amore d'italianità e di classicità reagirono, e andarono sino al purismo. Questa scuola neo-classica, illustrata da Parini, da Alfieri, da Foscolo, il cui porta-bandiera fu in ultimo Vincenzo Monti, e Pietro Giordani, era animata da un contenuto giovane e rigoglioso, che pur non ebbe la forza di crearsi esso la sua forma, impedito da pregiudizii e abitudini che si chiamavano regole, e da un meccanismo accademico e letterario che si chiamava classicismo. Avemmo contenuto nuovo e forma vecchia, pure spoltrita e infiammata da quel contenuto baldanzoso che covava nel suo seno. Sopravvenne Manzoni, e ripigliò la riforma del secolo decimottavo contro questo nuovo classicismo. Il motivo della riforma è quel medesimo: rappresentare dal vero, secondo natura, sban-

dire ogni artificio, ogni maniera, ogni convenzione; ritornava il motto del vecchio Goldoni. Manzoni però esagerava quel concetto, ponendo a base della riforma non il vero, ma il reale, e intendendo per reale l'esistente e l'avvenuto, la natura e la storia. — Guardate il fanciullo, egli dice; subito domanda: è vero?, e si stringe nelle spalle, come un disilluso, se gli fai intendere che è una invenzione. Capisce la realtà, non capisce l'invenzione —. Osservazione giusta, ma che prova contro di lui. Perché nel fanciullo non si è ancora sviluppato il senso estetico, e non capisce l'invenzione, perché non capisce l'arte. Né l'arte è un frutto di tutt' i paesi, e colà stesso ove germina, non matura che assai tardi e dopo lunga educazione. E dove matura, nasce un effetto contrario a quello che Manzoni presume. Perché colui che ha il sentimento dell'arte, ci trova entro una finzione o imitazione dal vero, non il reale positivo o storico, ma un'ombra, una immagine, una parvenza del reale. E non cerca qual fondamento di storia abbia la favola, ma qual fondamento di verità. Il vero chiamisi pure il reale, ma a patto che sia reale artistico, e non naturale e non storico. Achille fu un personaggio storico? L'investigazione può interessare l'erudito, e non dico già che sia una quistione indifferente, dico che è una quistione estranea all'arte. Chi vuol gustare l'Achille omerico, o cosa gl'importa il sapere, quanto in quella rappresentazione è d'avvenuto o d'inventato? Anzi simili quistioni alterano la vera e immediata impressione dell'arte. L'effetto nell'arte non è l'illusione, cioè a dire una rappresentazione così simile al reale, che sia scambiata con esso reale. Da questo falso presupposto sono uscite tutte le assurde regole del verosimile e del probabile, abusate dai critici a tormento degli artisti. E non biasimo i Romani, i quali, posta questa teoria, amavano meglio vedere la cosa effettiva che la cosa rappresentata, meglio gladiatori vivi che gladiatori dipinti. Se l'arte è illusione, produce più facilmente i suoi effetti sulla plebe credula, che sulle scene scambia l'attore col personaggio reale, e nelle chiese scambia l'immagine del Santo con esso medesimo il Santo; e non può generare nessuna dilettazione nell'animo della gente colta, la quale non si lascia illudere, e non confonde opera d'arte con opera

di natura, e appunto in questa distinzione sente e gusta l'arte. Ma se l'arte non è illusione, se ha fine proprio e mezzi proprii, come può fine dell'arte essere l'illustrazione di un'epoca, di un personaggio o di un fatto storico, e sua materia essere il reale positivo, sia storico, sia naturale? Può, ove l'arte cessi di essere sostanza, e diventi un semplice istrumento, una maniera di esposizione più facile e dilettevole, che divulghi e renda popolari le notizie scientifiche, storiche e naturali, come sono le Lettere, i Dialoghi, i Viaggi, e forme simili. Può la storia trarre dall'arte i suoi colori, e può l'arte trarre dalla storia il suo materiale. Avrai storie poetiche e poesie storiche. In tanta vicinanza di confini, in tanta strettezza di relazioni può l'una aiutare l'altra ad ottenere il suo fine, a patto che resti un semplice aiuto, un accessorio utile. Sono generi di scrivere mescolati, che a poco a poco purificandosi, acquistano coscienza di sé, e si separano e traggono i loro mezzi dal fondo proprio. Filosofie poetiche diventano la filosofia; storie poetiche diventano la storia, e poesie storiche o filosofiche diventano la poesia, si purificano anche loro, acquistano coscienza di sé. È la naturale elaborazione della vita, che procede sempre verso la distinzione.

Quando l'immaginazione abusa dei suoi mezzi, esagerando ed astraendo la vita, ecco, il reale è là che la richiama nei suoi confini. Il sentimento del reale diviene l'energia della nuova critica, come fu negl'inizii del secolo decimottavo, e come ritentò Manzoni nel secolo appresso. Ponendo a base dell'arte il reale positivo, Manzoni incoraggiava gli studi serii, raffrenava i soverchi trascorsi dell'immaginativa e dell'astrazione, avvicinava l'arte ad una forma popolare, organica, sciolta da ogni meccanismo preconcetto, svezzava gli spiriti da quelle facili costruzioni improvvisate in pochi giorni, arricchiva l'arte, gittandola in regioni inesplorate, di nuovi elementi e di nuovi motivi. Nella sua critica c'era dunque molto di vero e di utile, e la sua riforma è rimasta come un salutare e serio avviamento dato all'arte. Ciò che è morto, è appunto la sua esagerazione, quella sua confusione fra il vero ed il reale, o, se piace la parola reale, tra il reale artistico e il reale naturale e storico, o per dirlo in una parola, il reale positivo, l'esistente e l'avvenuto. Natura e

storia non è in alcun modo il fine dell'arte, quasi che l'arte debba riprodurre o spiegare o perfezionare quella e questa, ed opera d'arte perfettissima sia quella dove l'illusione o l'imitazione sia più simile alla realtà. L'arte avrebbe così un fine impossibile a conseguire, perché, posta pure una imitazione perfettissima, la sarà sempre una imitazione, sempre inferiore ad essa realtà. Certo possiamo ammirarla come industria dell'ingegno umano, quali sono i fiori artificiali, ma sarà sempre un gioco, che ricorda gl'inizii dell'arte, non sarà mai niente di serio e di autonomo. Natura e storia non sono che un semplice materiale, di cui l'arte si vale pei fini suoi, a quel modo che l'industria si vale delle materie prime per trasformarle e farne « un'altra cosa ». Né è necessario che l'arte tragga il suo materiale dall'esistente o dall'avvenuto. Può crearsi essa un materiale tutto o parte d'invenzione, può alterare la storia, può modificarla come le aggrada. Qui è vero il detto che il fine giustifica i mezzi. Tal fine, tal materiale. Può senza dubbio associarsi anche la storia e mantenerla nella sua integrità, essere tragedia storica, romanzo storico, imporsi volontariamente per limite la storia, ma a patto che la storia resti un materiale esattamente riprodotto, sempre solo e semplice materiale, lavorato ad altro fine che non sia la storia. Dare notizia di un'epoca, di un avvenimento, non può esser mai fine di un'opera d'arte. La notizia ci sarà, come ci sarà un concetto filosofico, un insegnamento morale, senza che perciò l'arte sia storia, o filosofia, o morale, un semplice mezzo o istrumento, un bel vestito. L'arte, come la guerra, la filosofia, la politica, ha dei resultati, che l'oltrepassano, come riformare i costumi, purgare le passioni e simili: risultati a lei inessenziali, e che non hanno nulla a fare col suo fine proprio. Può l'artista fare un capolavoro, ancorché la storia vi sia adulterata, e poco rispettata la morale: potete anche biasimarlo, per la sua ignoranza di cose storiche o filosofiche, o per la licenza dei suoi costumi, ma onorerete sempre il grande artista.

Ponendo Manzoni a base dell'arte il reale storico e naturale, gli si è fatta incontro una grande difficoltà: — E l'ideale, cosa ne faremo noi? —. Poteva rispondere: — Tanto peggio per l'ideale —. Risposta che è la conseguenza logica del suo si-

stema. Ma no, arte senza ideale gli par cosa assurda e cerca trarsi d'impaccio, e salvar capra e cavoli, voglio dire il suo reale e l'ideale. E innanzi tutto cos'è l'ideale?

A quel modo che Manzoni confonde il reale artistico col reale positivo o storico, ci è pur confusione nel suo concetto dell'ideale. Il suo ideale è un mondo fuori del suo reale positivo, un mondo religioso e morale di tutta perfezione, a cui non risponde il suo reale storico. Natura e storia sono oggetti inadeguati a quel suo mondo ideale. La conseguenza dovrebbe essere questa, che l'arte trasformasse storia e natura, sì che ne venga una realtà ideale conforme a quel suo mondo. Ma, e cosa diventerebbe il suo reale positivo?

Non potendo conciliare i due termini, li distingue e li pone l'uno dirimpetto all'altro, segnando bene i confini, di qua l'esistente e l'avvenuto, di là l'inventato, di qua reale, di là ideale. Soluzione logica, posto il sistema, ma così infelice, che egli medesimo se ne avvide più tardi senza che perciò gli venisse in mente di porre a nuovo esame un sistema, da cui usciva conseguenza sì strana. Positivo e ideale? Uno dee vincere; o il positivo si mangia l'ideale, o l'ideale si mangia il positivo.

Fatto è che il sistema, se ha fatto danno agli scolari, ha avuto piccola influenza sul maestro. Il grande artista, abbandonandosi alla sua ispirazione, è uscito spesso vittorioso da' volontari limiti che s'era imposto. Il reale positivo non ha impedito che egli raggiungesse un reale più profondo e più succoso, il reale dell'arte, un reale cioè dove senza sua saputa si è andato a ficcare quell'ideale, che egli cercava in un mondo a parte superiore ed esteriore al suo reale.

Chi vuole giudicare i suoi lavori secondo il suo sistema, non ne verrebbe a capo. Poiché Manzoni è artista a dispetto del suo sistema, facciamo proprio il contrario di quello che ha fatto lui, condanniamo il sistema e glorifichiamo l'artista, secondo gl'immortali principii dell'arte che il genio inconsapevole applica senza il sistema e spesso contro il sistema.

[Nella *Nuova Antologia* dell'ottobre 1872, vol. XXI, pp. 233-51].

III

LA MATERIA DE' « PROMESSI SPOSI »

— Che fa Manzoni? — domandava Goethe, e Cousin: — Fa un romanzo, con l'intenzione di una maggiore esattezza storica che non è in Walter Scott, e di un'applicazione precisa del vero metodo storico. — E qual è l'argomento? — Il secolo XVII a Milano. — Il secolo XVII a Milano! Manzoni è milanese; avrà studiato bene questo secolo —.

Né altra era l'aspettazione in Italia. — Che fa Manzoni? — Manzoni fa un romanzo storico, più storico che non sono i romanzi di Walter Scott —. E si attendeva il parto del nuovo Walter Scott.

Né altra era l'intenzione dell'Autore. Si apparecchiò al lavoro con studii storici severissimi, come avea fatto col *Carmagnola* e come più tardi fece con l'*Adelchi*. E di quella diligenza di studii rimase testimonio non dimenticabile la *Colonna Infame*.

Se volessimo esaminare i *Promessi Sposi* col metodo di Goethe e dello stesso Manzoni, domandando cioè innanzi tutto, qual è l'intento dell'Autore, ci troveremmo in un bell'impiccio. Quel metodo era un buon rimedio verso i critici, che partendo da concetti assoluti facevano essi il lavoro, e in luogo di guardare ciò che ivi era, fantasticavano su quello che avrebbe dovuto esserci secondo le regole della poetica e della rettorica. Quel metodo era una buona arma di guerra contro quella critica: l'Autore parea dire: — Guardate, Signori, ciò che ho voluto fare io, e non ciò che vorreste voi; se volete esser buoni giudici, siate

un po' meno voi, e un po' più l'Autore —. A una critica astratta quel metodo opponeva una critica intenzionale, « ciò che l'Autore ha inteso di fare ». E se un lavoro fosse sempre ciò che l'Autore ha inteso di fare, se fosse sempre l'espressione esatta delle sue intenzioni e delle sue idee, quello sarebbe il metodo.

Ma dall'intenzione al fatto è un gran tratto. E il critico non può tener conto delle intenzioni, se non in quello solo che è penetrato nel libro ed è divenuto un fatto. Sicché il metodo più sicuro e concludente è di guardare il libro in sé, e non nelle intenzioni dell'Autore.

Nondimeno uno studio sulle intenzioni dell'Autore non è mai superfluo; non è ancora la critica, ma è già una « propedeutica ». Cogliere l'Autore nel momento della concezione, scrutare i suoi fini, le sue idee, i suoi preconcetti, le sue preoccupazioni, è una conoscenza preziosa della natura e della intensità di quelle forze produttive, dalle quali esce il lavoro. Poi, volere o non volere, sempre alcun che di quel mondo intenzionale penetra nel libro, e ci giace al di sotto, come motivo o come ostacolo. Né qui è necessario di fantasticare, perché Manzoni è là con le sue « confessioni ». Noi sappiamo qual concetto erasi formato del romanzo storico, qual fine voleva raggiungere, ed abbiamo la trista conclusione che quel fine a parer suo non è stato raggiunto, perché assurdo e contraddittorio in se stesso. Stabilite le intenzioni dell'Autore, la critica ha il dritto di discuterle, e mostrarle, quando sia il caso, irragionevoli; e se il libro è conforme a quelle intenzioni, tanto peggio pel libro. Questo ho voluto io fare, ragionando in un altro mio scritto della poetica di Manzoni. A' posteri fa spesso compassione il vedere da quali storte preoccupazioni sia stato assediato un grand'uomo, nel porre mano al suo edificio. E la storia, alto giudice, cancella ogni vestigio di quelle preoccupazioni, che pure agitarono e variamente interessarono i contemporanei, e s'inchina riverente all'immortale opera. Chi ricorda più tutte le critiche e le regole e le intenzioni che tormentarono il povero Tasso? Sono la parte pettegola e aneddotica della storia. E nessuno oggi più tien dietro a quelle quistioni così ardenti, e pure così piccole, che interessarono tanto Manzoni e i

suoi contemporanei, com'era la quistione delle unità, e l'altra de' personaggi reali e ideali, e che cosa è il romanzo storico, e in che proporzione stanno storia e poesia, e se e come si può fondere insieme inventato e accaduto. È maraviglia, come uomo vivuto in quest'ambiente vi si possa elevare e respirare aria libera. E maraviglia è appunto il grand'uomo che fece questo miracolo.

Certamente, chi fa la storia della critica dee tener conto delle quistioni anche più piccole, perché sotto le forme più umili traluce sempre il pensiero umano nel suo cammino ascendente. Quelle quistioni, divenute piccole a cinquant'anni di distanza, hanno pure agitato i più nobili spiriti di quel tempo, che ci vedevano con più o meno di coscienza nuovi orizzonti aperti alla scienza ed all'arte. Era in fondo la lotta tra l'idealismo e il realismo, o, come diceva Manzoni, fra l'inventato e l'accaduto, e gli spiriti più elevati e perciò spassionati e conciliativi, si affannavano alla soluzione di questo problema: sviluppare un mondo ideale in un mondo storico. Il problema era mal posto; pure la sincerità e l'ardore della ricerca e la serietà de' tentativi, quella tensione dello spirito intorno a nuove fonti e a nuovi assetti dell'arte, sono sempre stimoli non ultimi e non deboli nelle produzioni geniali. L'opera mossa da certi preconcetti li oltrepassa, viola gli arbitrarii limiti personali e intenzionali, e riesce a risultati generali e permanenti, che non erano nella mente dell'Autore.

Manzoni voleva fare un romanzo, che avesse a un tempo un grande interesse storico e un grande interesse religioso e morale; voleva quel medesimo che volle nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi*. Ivi il mondo storico è di tale importanza, che ha i suoi fini in sé medesimo, e non lascia che parti accessorie ed episodiche a Marco, Ermengarda, Adelchi, ideali passivi e queruli, fuori di posto in un mondo che non li comprende, perciò lirici, punto drammatici. Accanto a una storia ferrea senti in questi ideali e ne' Cori le voci di un mondo divino, impotente a trasformarla, rimasto staccato e malinconico. Non ci è intima fusione, e non ci è serio antagonismo, non ci è il dramma; e che importa? Ci

è appunto l'accento scisso de' tempi di Foscolo e di Leopardi, ideali patiti, predestinati martiri, fuori della storia e vittime della storia, presentimento di tempi più umani, più vicini a quello schema divino, e simili più alle aspirazioni solitarie dell'immaginazione individuale, che a fatti nazionali e storici. Sotto questo aspetto Marco, e soprattutto i due nati ad un parto, Adelchi ed Ermengarda, sono, in quella serie d'ideali soffrenti, che ispirarono molte fantasie negl'inizii del secolo, tra le più fresche e originali concezioni della musa italiana.

Come sia nata in Manzoni l'idea de' *Promessi Sposi,* lascio a' raccoglitori di aneddoti. Certo è, ci si mise con una serietà di studii positivi e originali, quasi avesse in animo di fare una storia propria e vera. Ma ci si mise assediato sempre da quel suo ideale indocile, rimasto lirico, anche dove l'Autore voleva fosse drammatico. Pure, ammaestrato dalla esperienza, questa volta si guardò di scegliere a materia del lavoro qualche gran personaggio o fatto della storia, che non avrebbe concesso libero e principale luogo al suo ideale, come è nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi.* E scelse un fatto tolto da' più umili strati della società, materia libera d'invenzione e d'immaginazione, di nessuna importanza storica in sé, anzi uno di quei tanti fatterelli curiosi, che sono la delizia delle cronache e sogliono solleticare l'immaginazione popolare. Questo fatterello, situato in un certo periodo storico, con tali condizioni di tempo e di luogo, in tale ambiente, fra tali costumi e opinioni, dovea porgere all'Autore un modo naturale e facile di sviluppare attorno ad esso tutto un secolo. Questa era l'aspettazione pubblica; e questo era pure l'intendimento dell'Autore. Renzo e Lucia avrebbero così poco immaginato di essere materia storica, come un pastore potrebbe immaginare di essere re. La storia non è mossa da loro; anzi è la storia che move loro. Senza i grandi fattori della storia Lucia e Renzo sarebbero stati sposi felici e contenti, predestinati all'obblio; l'ultima pagina del racconto sarebbe stata la prima e la sola della loro vita, e a volerla stirare, appena se ne sarebbe cavato un idillio. È il genio malefico della storia nella persona di don Rodrigo, che li fa ballare contro voglia, e tira nello stesso ballo

i più umili attori, avvezzi al prosaico « vivere e lasciar vivere », come sono le Agnesi, le Perpetue e i don Abbondii, e non lasciati vivere, girati, come burattini, da quell'ignoto capo comico, che dicesi spirito del secolo. E qui è appunto l'interesse di questo racconto, ché le avventure non prodotte, ma patite da questi innocenti personaggi, non sono l'effetto del caso, o di combinazioni fantastiche, dette romanzesche, perché materia comune del romanzo, ma sono il risultato palpabile di cause storiche, rappresentate nel loro spirito e nella loro forma con una connessione così intima e così logica, che il racconto ti dà l'apparenza di una vera e propria storia. In questo senso elevato nessun romanzo merita al pari di questo il titolo di storico; se vero è che romanzo storico non è quello che dia di un secolo un concetto adeguato e pieno, come l'intendeva Manzoni e come l'aspettavano i contemporanei, ma è quello, la cui trama è tessuta da uno spirito osservatore e positivo, che dà all'immaginazione la base solida de' motivi e degli eventi storici. Ma così non l'intendeva Manzoni, e gli parve, a mente fredda e rotto il fascino dell'ispirazione, che quel suo fine non l'aveva ottenuto, anzi che il romanzo storico fosse in sé un genere ibrido e assurdo, e dall'ammirazione de' contemporanei fece appello alla severità de' posteri. La posterità è cominciata, e non mi pare che quell'ammirazione si scemi, anzi mi pare che, se alcuna cosa di lui è dimenticata, è appunto quella sua magra definizione e quella sua crudele sentenza. In verità, se voleva il romanzo storico quale lo concepiva lui, quel fatterello sarebbe stato non il vero centro animato del racconto, ma il pretesto, un semplice filo intenzionale, col quale avrebbe piacevolmente tessuta la storia di quel tempo nella sua idea e nella sua realtà. Ma nel caldo della composizione si rivela artista, e quel fatterello gli desta un così potente interesse, e tanto vi s'impressiona e vi s'innamora, che l'interesse storico rimane un accessorio, e la storia altro non è se non un immenso materiale messo a' servigi della sua immaginazione. Pure quelle sue definizioni e quelle sue intenzioni vogliono farsi valere; e se difetto è in questo lavoro, è appunto là, dove alcuna cosa penetra di quelle definizioni e di

quelle intenzioni. Perché, intestatosi in quel suo interesse storico, vuole proprio persuadere il lettore che tutto è storia pura, e come Ariosto, invoca anche lui il suo Turpino, e spesso apre lunghe parentesi e intramesse storiche, vere appendici e annotazioni e dissertazioni, e da lui cucite col racconto, non senza rincrescimento del lettore, che per acquistare una pretesa illusione storica, alla quale non pensa, si vede guastare sul più bello la sua illusione estetica, alla quale tutto si abbandonava. L'Autore se ne accorge, e talora invita il lettore a saltare tutto un capitolo. Il suo buon senso di poeta protesta contro le usurpazioni de' suoi preconcetti storici. Togliete tutte quelle appendici, e niente toglierete al valore storico del racconto; perché la storia è non in tutta quella erudizione, ma in quel soffio occulto che anima e genera gli avvenimenti e dà a quelli l'impronta del secolo. Anzi dirò che più l'Autore si affatica a suscitare in noi un interesse storico, e meno ci riesce; perché niente più ci raffredda, quanto il vedere troppo scoperta e insistente l'intenzione di uno scrittore, massime quando vediamo quella intenzione fattizia mettersi a traverso delle nostre naturali impressioni.

Il romanzo storico, come lo concepiva Manzoni, non ci è qui, ed è bene che non ci sia. Ci è invece il vero romanzo storico, quale glielo fa incontrare il suo squisito senso d'artista. La storia è qui non la sostanza o lo scopo, ma la larga base, di dentro dalla quale esce alla luce la statua del pensiero e dell'immaginazione, una base non segregata e indipendente come un piedistallo, ma vera causa generatrice, il fondamento e il motivo occulto che mette in moto gl'inconsapevoli attori. Onde nasce quella fusione armonica della composizione, che desideri nelle sue tragedie storiche, dove la storia è dessa la sostanza e lo scopo, e rigetta dal suo seno ideali estranei invocati dall'immaginazione. Nessuno può dire che fine del racconto sia qui il ritratto della dominazione spagnuola, o in modo più generale una storia poetica del secolo XVII in Lombardia: se così fosse, non sarebbe un romanzo storico, ma una storia in veste di romanzo. Ed è invece un vero romanzo storico, perché la storia è qui un semplice materiale, a cui il romanzo dà la forma.

Lettori, ditemi in fede vostra, vi siete mai dato carico di ciò che è qui storia e poesia, di ciò che è inventato e ciò che è storico, de' confini che dividono questi due generi? Voi non ci avete pensato; voi avete gustato il libro, come un tutto omogeneo e concorde; e libro gustato così è libro riuscito.

L'Italia era un paese romanzesco e fantastico; i romanzi di cavalleria avevano formato il suo spirito, e non presi sul serio, ma piacevole trastullo d'immaginazioni vivaci e oziose, non ancora temperate da un senso serio della vita. Torquato Tasso cercò alle sue invenzioni una base nella storia, e non riuscì, perché lo spirito italiano, e lui per il primo, era ancora impregnato di elementi fantastici e idillici in quel vuoto della coscienza. Quello che Tasso tentò, fece Manzoni. Viva era allora l'opposizione non solo verso quel vuoto fantastico che era stata la delizia de' nostri antenati, ma verso quei nuovi ideali scarni e rettorici de' tempi di Alfieri e di Foscolo. Si può ora vedere quale significato e quale importanza avesse il nuovo genere venuto in moda, la poesia storica. Non era già un bisogno di conoscer la storia per mezzo della poesia, quantunque anche questo se ne possa cavare, ma era un bisogno più vivo del reale, l'immaginazione fastidita di quel fantastico e di quelle astrattezze, che cercava nella storia un nuovo nutrimento. Questo era l'indirizzo preciso del secolo XIX, e Manzoni fu l'uomo di questo indirizzo. Ma nella prima esagerazione le menti si confusero, e come prima tutto era immaginazione, allora tutto dovea essere storia, e lo stesso Manzoni vi si smarriva, dando al vero positivo, cioè al vero della natura e della storia, importanza maggiore che l'arte non può consentire. Perché all'arte importa nulla che il suo contenuto sia storico o sia inventato; ma ciò che le importa assai, è che il suo contenuto, o storico o immaginario, sia reale. E il reale nell'arte non è l'accaduto, non è natura e non è storia, ma è il loro riflesso nell'immaginazione, come il reale in filosofia è il loro riflesso nell'intelletto, e come il reale in religione è il loro riflesso nel sentimento. È là, nell'immaginazione, che natura e storia sono covate ed elaborate, ed escono a vita nuova, vita che non è riproduzione, ma vera produzione,

con carattere e fisonomia sua. Quando l'immaginazione lavora in se stessa e produce della sua sostanza, trastullandosi come fanciullo co' suoi castelli di carta, senz'altro scopo della sua attività che un puro gioco, avviene la decadenza dell'arte; ed è segno di rinnovamento, quando natura e storia, esagerando anche la loro importanza e cercando di sostituirsi a quella, la richiamano all'osservanza del reale. Queste esagerazioni o del vero intellettivo e astratto o del vero positivo e storico sono sempre indizio di crisi benefiche, appresso alle quali ritorna la salute. Chi gitta uno sguardo sulle ultime sorti della nostra letteratura, vedrà che dalla esagerazione d'ideali intellettivi e astratti è uscito Parini, Alfieri e Foscolo, e dalla esagerazione del vero naturale e storico è uscito Manzoni e la sua scuola. E poiché sono in su questo discorso, noto che oggi ritorna la stessa esagerazione con altro nome, perché quello che a' tempi di Manzoni dicevasi vero positivo, naturale e storico, oggi dicesi realismo. E quantunque i fenomeni di questo realismo esagerato esprimano una certa lassitudine e superficialità dell'arte, pure non me ne spavento; perché uno studio anche eccessivo del reale ha sempre una efficacia educativa sull'immaginazione, che vi si rinfresca e vi si rinnova. Si può dire che il realismo sia un riposo necessario della stanca virtù formativa, mentre lo spirito dato all'osservazione lavora a preparare e accumulare un altro materiale, che spoltrisca l'immaginazione, porgendole nuovi stimoli e nuovi motivi. Tale benefica virtù aveva anche allora quella tanta voga di storia, sì che come nel passato secolo tutto era filosofico, allora tutto era storico. La storia svolgeva l'immaginazione dalle astrattezze e dalle vane cogitazioni, dagl'ideali nudi, e la tirava fuori da' soliti repertorii, mettendole innanzi un materiale nuovo e concreto, perfettamente determinato nei suoi motivi, nelle sue idee e nelle condizioni della sua esistenza. L'immaginazione lavorando sopra un materiale positivo, e mossa da quello, mossa dallo stesso ardore della investigazione storica, poteva assimilarselo, scaldarlo, idealizzarlo, dargli una forma venuta di colà dentro, ispirata e prodotta da esso medesimo, una forma storica, anche dove il materiale sia inventato, storica

nella concezione, nel disegno, nel colore, nella misura e nell'armonia, una forma che è poesia, e ti pare storia. Guarda il materiale storico ne' mediocri: rimane grezzo, o senza forma, o in forma fantastica e arbitraria: quasi l'immaginazione lavori per conto suo, e non sia immedesimata con quello. Guardalo ora ne' *Promessi Sposi*.

Già fin dalla prima pagina ti senti in pieno Seicento; leggi un pezzo di cronaca di quel tempo. E quando comincia il racconto, ti è innanzi una lunga descrizione, che spesso pare scritta da un geografo o da un naturalista, anzi che da un poeta: così preciso è il colore locale fin ne' minimi particolari. Per lo più nelle descrizioni di scrittori italiani la grande preoccupazione è di trovare l'effetto estetico con tali ingegnose combinazioni di ombre e di luce, con tale lavorìo d'immaginazione, che si abbia non la veduta, ma la «bella veduta». Non basta il paese, ci vuole il paesaggio, un paese raffazzonato in modo, che produca non il suo effetto, ma certi effetti, classici o romantici, secondo le scuole. Qui la preoccupazione è di rendere accessibili all'immaginazione anche più infingarda le figure e le disposizioni del sito, con esse le impressioni che naturalmente producono, se e quando; e l'effetto estetico non si cerca, ma s'incontra, in dati momenti, quando il sito stesso lo porta, e consegue più il suo fine, perché i suoi colori non sono fregi dell'immaginazione, ma parte anch'essi del luogo, colori locali. Vedi uomo che descrive dal vero, quello che gli è innanzi all'occhio, e nota tutto, e tutto comprende, e tutto ti vuol far comprendere, con la curiosità paziente e attenta d'intelligente osservatore, anzi che con l'animo concitato e distratto di artista. E dico osservatore intelligente, perché qui tutto è natura, ma natura guardata e disposta da una mente superiore, che l'ordina, l'analizza, la spiega, la mette in moto, le dà vita come a persona, sì che quel lago che divien fiume e torna lago, quelle riviere, quei valloncelli, quei viottoli, quei monti hanno apparenza di figure mobili che ti camminano innanzi e prendono posto. Secondo che vai avanti, le impressioni si staccano dalle cose, e si fanno sempre più vive, insino a che nell'ultimo l'Autore, quasi voglia godere dello spettacolo, se ne

stacca e si fa a guardarlo, e ti dà la sua impressione estetica.

E come nelle descrizioni, così nelle narrazioni. Vedi la stessa minuta cura di ogni particolare storico, quasi l'Autore copii modelli che abbia innanzi vestiti e atteggiati così e così. Tutto il secolo ti sfila avanti nelle sue abitudini e attitudini, nelle sue opinioni, nelle sue tendenze, nelle sue classi, nelle sue violenze e nelle sue codardie, nelle sue forze le più grossolane e appariscenti e le più occulte e delicate, e in tutte le gradazioni e variazioni, dal più umile villaggio sino alla superba capitale. Trovi già nel villaggio il secolo nel suo spirito e ne' suoi elementi; il nobile soperchiatore col suo castello e co' suoi bravi; il borghese con la sua mezza coltura, istrumento corrotto e basso di quello, com'è il dottore, il console, il podestà; il popolino sotto la doppia servitù incolto, credulo, tutto quasi ancora natura, come Renzo, Lucia, Perpetua, o già attratto e parte assimilato in quell'atmosfera, imparatavi l'arte del saper vivere, come il curato e l'oste, e sino il monaco che va alla cerca, e sino anche un po' Agnese. Tutto comincia e finisce nel villaggio; pare non ci sia altro cielo, sia quello tutto il mondo; Milano è un nome grosso, come chi dica oggi America. Pure, assistendo all'orgia di don Rodrigo, tra quei discorsi e quelle dispute vedi come a traverso di un foro nuovi cieli, e pur gli stessi, vedi come in confuso e in immagine ridotta tutta la storia che segue. Da Lecco a Monza, da Monza a Bergamo, da Bergamo a Milano l'orizzonte s'ingrandisce, le proporzioni si allargano, le viste si variano, i nomi sono più rotondi, i personaggi più grossi, pur trovi sempre quel nobile, quel borghese e quel popolo: il villaggio è già tutta quella società in miniatura. E tutto ti si spiega alla vista non successivamente, a modo di descrizione, come in una camera oscura, ma per intreccio e antagonismo di forze umane, come in un vero dramma, insino a che, cessata ogni opera di uomini, e quando il racconto sembra finito, le fila si riannodano con epica solennità, entrati in iscena i formidabili fattori della collera di Dio, fame, guerra e peste.

L'Angelica o l'Armida che dà moto a tutta questa macchina, è Lucia. È intorno a lei che si sviluppano combattendo tutte

queste forze storiche. È da vedere, se l'avrà Renzo a cui è promessa, o vincerà don Rodrigo impuntato ad averla lui. Qui è tutto l'interesse del racconto. E sembra impossibile come avvenimenti così grandiosi e tante passioni e tanti grandi personaggi debbano servire a scopo così piccolo e così poco interessante. Perché Lucia non ha niente di straordinario, che la renda eminente sopra tutto un secolo che pur gira intorno a lei. Non è un'eroina foggiata dall'immaginazione, privilegiata di tutte le buone qualità, che dico? non si può neppure chiamar bella. La è di una stoffa molto ordinaria, còlta nelle più basse sfere della vita, una di quelle contadine giovinette e casalinghe, intatte ancora come pur ora uscite dalle mani della natura, buone, pure e semplici in un ambiente viziato, di cui non si accorgono, tutto mamma e confessore, vergognose e trepide innanzi alla castità di un primo pensiero amoroso. L'immaginazione si vergogna di abbellire una creatura così semplice, e te la presenta quale tu giureresti di averla vista tante volte in qualche villaggio. La società non l'ha ancora modificata, e mal potresti dire a qual secolo appartenga. Cosa è in lei che t'interessa tanto? È un fiore pur mo' nato che la società calpesta e passa. Di fiori simili abbiamo visti tanti. — Cosa è che questa contadina ha tanto potere su di noi? —, possiamo dire insieme con l'Innominato. Contadine scopertesi figlie di regine, poverette scopertesi in ultimo milionarie abbiamo visto; ma Lucia rimane quella che è, e non avevamo ancora visto povera contadina destare tanto interesse, che intorno a lei pugnano uomini e Dei, forze umane e forze celesti, e si mettono in moto tutte le molle sociali. Questo pare impossibile, e meno pare possibile che vero intreccio e antagonismo ci sia in condizioni così disuguali di lotta. Perché tutte le forze sono dall'un canto, e dall'altro nessuna speranza di resistenza. Può ben farsi assegnamento sul caso o sul miracolo, e ne uscirebbe un romanzo d'intrigo, che altererebbe profondamente il suo carattere storico. Pare impossibile che Lucia desti tanto interesse. E lo desta. Pare più impossibile che un serio antagonismo ci sia. E ci è. Qual è dunque il *Deus ex machina*? Qual'è la forza di Lucia? E qual'è la forza che entra

in urto contro tutte le forze storiche? Una è la forza che rende interessante Lucia, e rende serio l'antagonismo, crea il dramma. Questa forza è l'ideale.

Ci è un reale e un ideale in antagonismo, l'uno rispondente all'ordine de' fatti, l'altro all'ordine delle idee; l'uno al mondo com'è, l'altro al mondo come dee essere. E questo intende Manzoni, quando divide con tanta precisione storia e poesia. E questo intendevano pure i suoi contemporanei, ne' quali nota fondamentale era l'opposizione del reale e dell'ideale. Storia è Carlomagno e Desiderio, il regno della violenza e della scaltrezza; poesia è Adelchi, il regno della verità e della giustizia in contraddizione con quello, e Adelchi è la coscienza di quella contraddizione, e vittima della coscienza. Manzoni era idealista, com'erano tutti in quei tempi di agitazione e ricomposizione sociale. E il problema di tutta la sua vita fu di sviluppare il suo ideale in un mondo storico, dandogli tutte le condizioni di una esistenza positiva, in opposizione agl'ideali troppo nudi alfieriani, e d'accordo con la tendenza generale del nuovo secolo, che ad un idealismo spinto sino al fantastico e al mistico univa uno studio del reale spinto sino alla più scrupolosa esattezza storica. Conciliare queste tendenze, armonizzarle, calare la poesia nella storia, e alzare la storia a poesia, creare tra noi la tragedia storica e il romanzo storico, fare di modo che il lavoro abbia un doppio interesse, un interesse storico e un interesse poetico, un doppio interesse che pur sembri uno, una poesia che abbia tutte le apparenze della storia, e una storia che abbia tutta l'efficacia della poesia, fu il sogno di Manzoni. E giungere così a questo scopo, di divulgare e propagare il suo ideale con la doppia potenza della storia e dell'arte.

Ciò che salvò Manzoni dalle generalità rettoriche d'un apostolato ideale, fu il suo squisito senso del reale sviluppato e fortificato da serii studi storici. Calato con la mente in un dato spazio di tempo e di luogo, vi acquista l'occhio scrupoloso e scrutatore dello storico, sicché quel secolo ti è innanzi non solo nella sua esteriorità più minuta, ma ancora nel suo spirito e ne' suoi motivi interiori. Non c'era e non ci è ancora in Italia una

storia come quella, scritta con tanta precisione di particolari, e insieme con tanta finezza di analisi, sicché tutto è denso e tutto è trasparente. E la conclusione della storia è questa, che il mondo vi era regolato dalla forza, ciò che Renzo chiama la lega de' birboni, una forza incolta aiutata dalla scaltrezza di una coltura mezzana e pedantesca, divenuta suo istrumento, una forza, alla quale non era rimedio la legge scritta, o non curata, o rivolta spesso a furia di cavilli contro quei medesimi che doveva proteggere. Questa era la storia da Lecco a Milano; questo era il secolo in Lombardia, e un po' dappertutto in Italia; violenza e corruzione e servilità nelle reggie, ne' castelli e ne' conventi, tra preti e laici, tra nobili e borghesi. Quella lega d'insolenza e di vigliaccheria, di violenza e di astuzia, ti rivelava una società non nella rozzezza della sua origine, ma nella corruzione; era la decadenza. E decadenza vuol dire che le forze intellettuali e morali, regolatrici della coscienza e ideale della società, ci stanno sì ancora, ma solo in parola e in iscritto, senza più niuna efficacia sulle volontà, e meccanizzate, senza più movimento in se stesse. Ci era la nobiltà, ma il suo ideale viveva solo nelle immagini de' maggiori; ci era il convento, ma già guasto ne' suoi strati superiori; ci era la monaca, ma non ci era quasi più la santità e la spontaneità della vocazione; ci era il frate, ma il suo ideale era solo nelle sue massime e nelle sue prediche; e appena il suono delle campane e il rumore delle processioni ti annunziava che questa società era cristiana e cattolica. La virtù era ipocrisia, la coltura era pedanteria. Tutti avevano imparato a scuola o a chiesa o ne' libri i comandamenti di Dio e le più belle sentenze morali, le quali servivano a decorare i periodi di don Ferrante e il cicaleccio di donna Prassede. Ora una società in decadenza la si può guarire meglio ristaurandovi l'antico ideale smarrito, ma non perduto, che con ideali affatto nuovi. Questo è ciò che dicesi ideale di ritorno; ed un ideale che ha la forza di ritornare, si rifà giovane, perché gittando via la scoria e riacquistando l'antica purezza appar nuovo, e ricupera il suo movimento interno, la sua virtù evolutiva e trasformativa, sì che può ricevere in sé elementi nuovi e mo-

derni. Di tal natura è l'ideale manzoniano, il più puro e insieme il più moderno di tutti gl'ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea: un ideale vecchio, già smarrito tra le caricature e i sarcasmi, e che ora vi riapparisce come una vecchia conoscenza mai del tutto dimenticata. E riapparisce come cosa nuova che si fa via nella tua coscienza, perché parla il tuo linguaggio e sente i tuoi sentimenti; onde, ancora che antico, produce nuove impressioni. Questo ideale non è dunque un semplice ritorno, ma una nuova formazione, è un passato che ha insieme tutte le qualità del presente, e una nazione che ha ancora la forza di appropriarselo e ringiovanirlo e trasformarlo, vuol dire che ha ancora la forza di guarire: ciò che sotto forma di restaurazione è un vero risorgimento. Queste erano le speranze di Manzoni e di molti nobili intelletti di quel tempo; queste erano le aspirazioni di una scuola illustrata da Rosmini, Grossi, Gino Capponi, Tommaseo, Gioberti, Balbo, Massimo d'Azeglio, una scuola, di cui la storia è ancora a fare, e che si può chiamare dal suo capo scuola manzoniana. Or questo ideale, che chiameremo di ritorno, ha sotto l'aspetto estetico un gran vantaggio sugl'ideali nuovi: ché questi, non avendo loro fondamento nella tradizione, rimangono nella regione delle idee, e ti riescono in arte razionali, nudi, lirici, personali, come nell'*Iacopo Ortis,* o anche calati nella storia, come ha fatto Alfieri, vi si mischiano, ma non vi s'immedesimano, e rivelano più l'impronta dello scrittore che del tempo; dove l'altro è di sua natura storico e nazionale, e fa parte del tempo, e si rivela più nel naturale movimento e antagonismo de' fatti, che nelle astratte generalità de' ragionamenti e de' movimenti lirici.

E guardate come Manzoni ha potuto qui collocare questo ideale. Non è già una idea venuta di fuori, una idea personale e moderna, che penetra fattiziamente nel processo storico; ma è l'idea del tempo e com'era nel tempo, viva ancora nella semplicità della credenza popolare, e anche presso le classi corrotte rimasa occulta e dimentica in qualche nicchia del cervello, e capace di muoversi e di svolgersi al tocco di commozioni straordinarie, come nell'Innominato e in don Abbondio. E non dee

parere strano che in tanta dissoluzione morale sieno pure alcuni individui elevati, che realizzano in sé quell'ideale nella sua forma più pura, come sono Borromeo, Cristoforo e padre Felice, i quali in società ancora sane sono il riflesso della vita generale, e qui ci debbono apparire uomini straordinarii, o, come si dice, eroi. Onde sorge la naturale opposizione tra la società in cui quell'ideale è oscurato, e questi personaggi in cui brilla della sua più viva luce. I quali non sono già come Savonarola riformatori appassionati della società, ma ci vivono con semplicità di vita: predicando con la parola e con l'esempio, facendo quel po' di bene che loro è dato, con naturalezza di uomini dabbene e con ardore di credenti. L'opposizione è nelle cose, e non nelle intenzioni e non nelle azioni. Sono elementi in contrasto di uno stesso processo storico, le varie facce di uno stesso ideale in un tempo, che fra tanti tristi spiccava tanto più il Santo. Un'azione semplicissima mette in moto questi elementi, ti crea il conflitto drammatico, sviluppa l'opposizione. Lucia è promessa sposa a Renzo, e don Rodrigo ha scommesso che l'avrà lui. Sotto una lotta così ristretta s'intravvede una lotta più importante, il cozzo di quelli elementi. Don Rodrigo è il primo anello di tutta la catena degli oppressori, che pesano nella bilancia in suo favore; Renzo e Lucia sono gli oppressi. Lucia non ha altra difesa che la sua purezza e semplicità; la forza di Renzo è nella coscienza netta e pronta del suo diritto; non gli può entrare in capo che la sua sposa non dee essere la sua sposa. È chiaro che, animandosi la lotta, essi debbano incontrare nella loro via e in loro favore tutte le forze ideali di quella società.

Questo ideale religioso-etico penetra dunque in tutto il materiale storico, non come una forza estranea, ma come parte esso pure di questo materiale, esso pure storico, del tempo e nel tempo, dove latente e teorico, dove operoso e militante. Chi vuole avere una immagine di questo ideale non aggiunto, non soprapposto, ma compiutamente realizzato in un materiale storico, anzi parte di esso materiale, pensi che gli è come una bella storia tessuta in una tela e tessuta con le stesse fila e con gli stessi colori. Tutto che è qui inventato o poetico o ideale, come

direbbe Manzoni critico, è così propriamente intessuto nella trama, che pare tutto un solo materiale variamente atteggiato, e non senti alcuna differenza tra ideale e reale, accaduto e inventato, storico e poetico, se non solo nelle preoccupazioni del critico. Il poeta ha tutto fuso in una stessa trama, e tutto ti pare storia, e tutto è poesia, né ti sai render ragione perché Renzo e Lucia debbano essere meno reali e meno positivi che i bravi o l'Innominato o Borromeo, tutti insieme, personaggi storici e inventati, cresciuti nello stesso ambiente. O piuttosto mai non ti accade che tu leggendo ti faccia la domanda: — Dov'è storia e dov'è poesia? —, perché la storia ti pare poesia, e la poesia ti pare storia, o, per dirla in un altro modo, perché tutto ti pare nato a un fiato e a uno stampo, e non te ne viene nessuna impressione dissonante. Io medesimo, uso alla critica, non mi son fatto questa domanda, se non perché se l'ha fatta Manzoni; e non posso pensare di questo libro, se non lo chiudo; perché, se sto con quel libro innanzi, non sono più buono a nulla, non osservo, non penso nulla, e vivo là dentro, e ci godo e ci sto così bene, che mi sento più felice nella folla de' lettori ingenui, che nel piccol numero de' critici.

Ma se tutto è qui un solo materiale storico, tutto vi è guardato da un solo punto di vista. Ci è qui certamente il secolo XVII in Lombardia, ma guardato da un uomo situato in modo che non può abbracciarlo tutto con l'occhio, e non te lo dà se non quanto e come gli viene innanzi. Chi vuol trovare il secolo in tutta la sua verità, cioè in tutto il suo spirito, smetta, ché questo non è storia, e di storia non v'è che il semplice materiale. Il poeta lo guarda da dentro il suo mondo ideale, e a traverso a quello. E gli oggetti acquistano quel valore che ad essi viene di là, e sono più o meno interessanti secondo la luce che su loro piove da quel mondo. L'ideale è come il sole che illumina gli oggetti senza snaturarli. Gli oggetti rimangono storici; ma è il mondo morale, dove sta collocato il poeta, che li rende visibili, e distribuisce variamente la luce e i colori, e dà a ciascuno il suo luogo della nostra attenzione. Così avviene che una povera contadina, ultima nella scala dell'interesse storico,

e che appena potrebbe pretendere a un posticino in una cronaca aneddotica, raggia qui di vivissima luce, e desta tutto il nostro interesse, perché è la prima nella scala del mondo morale, da cui prendono gli oggetti misura e valore. E appunto perché c'interessiamo grandemente alla sua sorte, nasce un antagonismo serio tra il mondo morale, mosso non da lei, ma per lei, e il ferreo secolo, dove le sue pari sono vittime nate. La storia è preordinata a questa lotta, perché distribuita in due gruppi ricisi nella loro opposizione, de' quali portano la bandiera sino all'ultimo padre Cristoforo e don Rodrigo. E in mezzo sta l'eterno ventre del genere umano, esseri passivi, che sono co' più forti, amanti del quieto vivere e tirati pe' capelli all'azione da esterna necessità, esseri buoni e innocui, che senza saperlo decidono spesso degli avvenimenti e producono gravissimi danni, com'è di don Abbondio. Padre Cristoforo, don Rodrigo e don Abbondio sono i tre personaggi principali, nella lotta che si combatte intorno all'innocente Lucia: sono le tre forme in cui vien fuori il mondo morale, vero centro e anima del racconto.

E cosa è questo mondo morale? Ma è l'antitesi di quel secolo di violenza, di corruzione e di servilità, com'è stato descritto. È il diritto opposto alla forza, la purità opposta alla corruzione, il sacrifizio opposto alla servilità, e per dirlo in una parola sublime che lo compendia tutto, è la carità: qualità che prese insieme fanno l'eroe cristiano, e che più o meno risplendono ne' personaggi ideali, con qualche faccia più speciale in ciascuno. Così in Renzo si affaccia più specialmente la coscienza del diritto, in Lucia la purità di una Madonna, in padre Cristoforo il sacrifizio di un martire, e in Borromeo la carità di un apostolo: e tutto insieme questo è il mondo, come l'ha pensato Manzoni e predicato padre Felice. Collocati in questo mondo i don Rodrigo e i don Abbondio, l'Innominato, il conte Attilio, il Contezio, il Provinciale, don Egidio, non hanno altro valore che per rispetto a quello; sono la sua opposizione, e il suo rilievo. Che questo mondo morale abbia a vincere materialmente, sarebbe una esagerazione, e quasi una caricatura della storia; e se Lucia riesce a salute, si dee in parte ad un concorso di casi straordi-

narii, com'è questo che l'Innominato si converta, e che la peste uccida don Rodrigo, e risparmii lei e Renzo. Ma quale che sia la sorte di Lucia, il mondo morale vince, non per la certezza de' suoi risultati nella vita pratica, ma per la sua efficacia sulle coscienze e sulle volontà: sicché là dove l'opposizione si sviluppa e i contrarii sono in presenza, è visibile la sua superiorità, come si vede nell'incontro di padre Cristoforo prima col fratello di colui che ha ucciso, e dopo con don Rodrigo, e nell'incontro di Borromeo con l'Innominato, e più tardi con don Abbondio. Questi incontri sono le varie stazioni, o per dir meglio i quattro atti di questo mondo ideale, a cui succede il quinto, un atto più divino che umano, la catastrofe della peste. Non si può dire che il successo materiale sempre ci sia, perché Borromeo riesce così poco a convertire don Abbondio, come padre Cristoforo a convertire don Rodrigo, e ci spendono invano tutta la fiamma della loro eloquenza; ma la vittoria ci è sempre, e don Abbondio se non è convertito, è sinceramente commosso, e don Rodrigo può bene svillaneggiare il frate e cacciarlo via, ma non può cancellare dalla perversa immaginazione quel vindice: « Verrà un giorno! » che vi riapparirà nel dì dell'espiazione. Si può dire che queste famose vittorie sono in fondo gare di eloquenza e lotte di parole; che il movimento è di discorsi più che di azioni; che vi si odora un certo fare predicatorio e da panegirista; e che troppo vi si scopre un'intenzione propagandista apostolica, un bandire ad alta voce il proprio mondo morale nella maggior gravità e solennità degli avvenimenti. Tutto questo si può dire, e si può conchiudere che, come l'intenzione storica ha introdotto nel corpo stesso del racconto note e appendici e spiegazioni erudite, così l'intenzione etica-religiosa ha dato all'intonazione talora un accento e un'enfasi troppo oratoria e quasi da pulpito. Sono gli avanzi di un mondo intenzionale domato dall'arte, e pure qua e là resistente.

Tal è questo doppio materiale del racconto, una storia ideale intessuta e immedesimata in una trama rigorosamente storica. Tale Manzoni l'ha concepito, tale lo ha armonizzato.

E ciascuno vede quale sia la sua importanza. Innanzi tutto è nuovo e originale. La trama storica esclude qualsivoglia filo o colore di comuni repertorii. E il concetto, quantunque sia il vecchio concetto della poesia italiana, cioè il trionfo cristiano dello spirito sul senso, o della ragione sulle passioni, cantato in varie guise da Dante a Metastasio, pure qui riapparisce guardato da nuovi aspetti e in un ambiente tutto moderno. Lo spirito cristiano, purificato d'ogni sua esagerazione ascetica, dommatica, simbolica e liturgica, è qui avvicinato possibilmente a un puro umanismo etico e artistico, quale possono concepirlo e ammetterlo anche quelli che lo guardano e lo spiegano attraverso alla scienza. È lo spirito religioso nel suo senso più elevato e generale, incarnato in una forma storica, pure superiore a quella, e quale una vista puramente umana potrebbe concepirlo in tutte le forme. E non in questo solo si rivela il suo carattere moderno, perché vi è collegato uno spirito patriottico e democratico. Trovi qui un quadro animato della dominazione straniera, con un'aria quasi d'indifferenza, che aggiunge allo strazio; perché il dominatore non ha coscienza della sua violenza, e il dominato non ha coscienza della sua servitù, e uno stato di cose innaturale e violento ha quasi faccia di un assetto normale e tranquillo. La verità storica s'impone all'Autore che ti fa un quadro muto, senza spiegazione e senza indignazione, un quadro muto nella sua crudele verità, pure di maggiore efficacia sugli animi finamente educati, che non sono in altri scrittori le plebee violenze del linguaggio.

Questo contenuto religioso e patriottico è penetrato visibilmente da un soffio democratico. E non è già la democrazia, come la s'intendeva nel secolo XVIII, lotta e vittoria delle classi inferiori sulle altre. Chi guardi l'esterna ossatura del romanzo, vedrà personaggi plebei tenere il primo luogo nell'attenzione de' lettori, e lottare e vincere di rincontro a nobili violenti e a borghesi corrotti. Pur questa non è lotta di classi, né lotta simile poteva aver luogo senza sciocco anacronismo in un secolo, dove non era ancora alcun sentore di uguaglianza sociale

e di dritti individuali. Lotta non c'era, perché non ce n'era il sentimento. E popolo non c'era, o per dir meglio c'era il popolo, quale con una conoscenza così profonda e insieme così ironica l'ha messo in iscena Manzoni. Gli stessi eroi del romanzo, Renzo e Lucia, non perdono mai la coscienza del loro stato, e senza maraviglia mangiano a tavola distinta nel banchetto dato in loro onore dal signore del castello, anzi la loro maraviglia fu di essere visitati da quello, sì che parea che « anche le scabre e nude pareti, e le impannate e i deschetti e le stoviglie si maravigliassero di ricevere fra loro un ospite così straordinario ». Qui ci è democrazia in un senso più elevato; perché qui gl'individui sono interessanti non per le loro qualità intellettuali o sociali, o di classe, o di fortuna, ma per il loro valore morale. Lucia e Renzo interessano, ancora che plebe, e padre Cristoforo interessa non meno che il cardinale Borromeo, la cocolla non meno che la porpora. Non è il titolo, e non la ricchezza, e non la dignità, e neppure la scienza che crea l'interesse estetico; è il carattere morale, non privilegio di classe o di professione, ma partecipe a tutti: ideale democratico, che è la negazione di ogni aristocrazia di convenzione.

Il contenuto adunque è in se stesso nuovo e interessante. Ma cosa è il contenuto? È materia greggia. Non è ancora arte. È il dato del problema, non è il problema. E quei critici, che in pro o contro Manzoni discutono astrattamente delle sue opinioni, del suo ideale e del suo reale storico, sono fuori dell'arte, e non aggiungono e non tolgono nulla al valore del libro ed alla grandezza dell'artista. La quistione vera è questa: — Dato un contenuto così o così, vive egli? —. Contenuti astratti, nuovi e interessanti che sieno, non hanno alcun valore, se il poeta non ha la potenza di rifletterli nel suo spirito e riprodurli come un nuovo organismo, dove si senta l'impressione fatta nel cervello, e l'elaborazione e la nuova formazione. Or questo processo interiore costituisce ciò che in linguaggio scientifico dicesi « forma », da non confondersi con simile parola adoperata da' retori a significare le sue apparenze più grossolane.

Un contenuto religioso, patriottico e democratico è più o meno il segno che questo secolo porta in fronte, comune a' mediocri ed a' sommi. La grandezza si misura dalle qualità personali che vi spiega l'artista. Ed è solo su questa via che possiamo spiegarci perché Manzoni sia salito a un posto così elevato nella opinione universale.

[Nella *Nuova Antologia* dell'ottobre 1873, vol. XXIV, pp. 225-42].

IV

I « PROMESSI SPOSI »

La prima cosa che dové colpire i sagaci lettori di questo Romanzo, fu la sua originalità, come affatto nuovo e nel suo spirito e nella sua materia. Il suo spirito è un concetto morale e religioso, vivente ancora in mezzo agli strati sociali, ancorché pervertito, e ricondotto nella sua purità primitiva, e insieme informato del pensiero e del sentire moderno. La sua materia è tutta particolare, legata nelle più minute circostanze con una data epoca, e appoggiata ad un intrigo uscito dalle viscere stesse della cronaca e perciò novissimo. Né è meno originale la forma, dove trovi scolpita la ricca personalità dell'Autore e insieme i caratteri più spiccati del genio moderno. Sicché questo Romanzo è uno di quei lavori capitali, che nella storia dell'arte inaugurano un'era nuova, l'era del reale.

Non è già che l'ideale qui faccia difetto, anzi l'ideale è qui tutto un mondo morale e religioso che si sviluppa in mezzo al movimento del secolo decimosettimo, e diviene la tendenza, se non vogliamo dir proprio lo scopo del racconto. Come ne' drammi e ne' romanzi del passato secolo, qui è chiara la tendenza dell'Autore a inculcare negli animi il suo mondo morale, il mondo della rassegnazione, della carità e della preghiera, che emerge vittorioso e lucente tra le passioni e i pervertimenti della realtà storica. E non solo è qui un mondo ideale che tende a separarsi dal contenuto e a porsi solo esso nella immaginazione de' lettori, ma non si può neppur dire a prima vista che esso emerga

naturalmente dal seno del contenuto. Anzi è chiaro che esso è un mondo perfetto e divino che preesiste nella mente dello scrittore, a quel modo che dicono l'anima non solo distinta dal corpo, ma preesistente a quello. Mantenere l'ideale nella sua purezza e nella sua perfezione, considerare la vita come un semplice velo, di sotto a cui esso trasparisca nella sua integrità, questo era il domma dell'arte antica, l'assioma di tutte le critiche. Quelli che avevano più vivo il sentimento del reale, vi aggiungevano un cotal processo di formazione, sicché l'ideale fosse pienamente calato nella vita e vi simulasse tutta l'apparenza di quella. Ma, volta e gira, l'ideale rimaneva pur sempre quello, puro e astratto, e il reale non era altro che un velo o involucro più o meno denso, più o meno vicino alla vita.

Questa concezione *a priori* di un mondo ideale assoluto, voglio dire in tutta la sua perfezione morale, determinava anche il congegno del racconto. Perché, essendo quell'ideale una vera forza o anima di tutto il materiale, vi stava al di sotto come un vero *Deus ex machina,* e lo componeva e disponeva secondo una sua propria logica. I fatti vi erano ordinati come momenti esteriori del suo organismo, vi s'immaginava una opposizione fittizia alzata a quel livello e perciò anch'essa maggiore del vero, nasceva un intrigo che si avvolgeva e si svolgeva secondo l'impulso e l'indirizzo che gli veniva da quello. L'ideale adunque non era solo un mondo perfetto in opposizione alla natura e alla storia, ma era pure una trattazione conforme, una specie di etica e di logica in azione e in tutta la simulazione della vita. Da Dante ad Alfieri questo era il mondo poetico, di cui ultimo esempio fu l'*Ortis* di Foscolo.

Sono visibili le orme di questo mondo antico dell'arte, divenuto convenzione, in questo Romanzo, guardando al modo com'è stato concepito e condotto. Lucia, padre Cristoforo e Federico Borromeo, sono esemplari perfetti di un mondo ideale, il cui modello astratto e scientifico è la *Morale Cattolica* dello stesso Autore. Gli altri personaggi sono visti da questo stesso punto, sono gradazioni e degradazioni di questo stesso ideale. A quegli esemplari perfetti rispondono esemplari di opposizione,

come sono don Rodrigo e l'Innominato, e in mezzo errano personaggi più o meno vicini all'uno o all'altro esemplare. Il congegno poi è tale, che nel conflitto rimanga sempre vittorioso quel mondo ideale, insino a che in ultimo con persuasione irresistibile s'impadronisce dell'animo.

Il contenuto è nuovo, è un mondo ringiovanito e rimodernato; ma la forma è vecchia, è il solito ideale che si pone e s'impone, soprapponendosi alla natura e alla storia.

Da questo lato il Romanzo è un mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servigio d'idee morali e religiose, secondo l'impulso impresso alla coltura nel secolo XVIII, e continuato sino a' nostri giorni. Lamennais e Sue rispondono a Voltaire e Alfieri. Ci è sempre ne' loro lavori un Marchese di Posa, personale o impersonale, che imprime in una società dissimile un marchio subbiettivo e contemporaneo, cioè il poeta e il suo tempo penetrato tra altri uomini e in altri tempi, e rimastovi come materia estranea, incapace di assimilazione.

Si può dire che ciascun mondo poetico contiene in sé elementi ideali, cioè un complesso d'idee religiose, morali, politiche ed economiche, che sono la sua sostanza spirituale, la sua anima. E questo è vero. I poemi indiani e greci, la *Divina Commedia,* la *Gerusalemme,* il *Paradiso perduto,* i *Lusiadi,* il *Messia,* tutt'i poemi nella loro serietà e nella loro parodia, hanno per base un certo stato sociale, informato di queste o quelle idee. Ma ecco la differenza. In questi poemi le idee non ci stanno come fini o aspirazioni personali del poeta e de' suoi tempi; ma sono elementi vivi di quella società, parti sostanziali di quell'organismo, gl'ideali sono vere realtà storiche, membri effettivi della natura e della storia. Al contrario in questa letteratura gl'ideali sono mondi etici e filosofici e politici ed economici, staccati ed isolati, còlti nella loro astrattezza e perfezione scientifica, fuori dell'esistenza, e viventi come tali nello spirito del poeta. Essi entrano nella natura e nella storia, talora soprapponendosi ad esse e falsificandole, mescolandosi senza intima fusione con elementi positivi, talora ponendovisi dirimpetto, come opposizione inconciliata, come un di là a cui bisogna mirare, e più il poeta vi si

studia e vi s'incalora, più l'ideale fa stacco, e rimane fuori della tela, rimane un altro nell'uno. Di che segue una composizione disordinata e concitata, che nell'armonica esistenza della storia introduce elementi satirici, polemici e rettorici, e crea un dualismo tra il dovere e l'essere, tra il mondo come lo concepisce il poeta e il mondo come la natura lo ha fatto.

Questi fenomeni non sono già accidentali e capricciosi; sono diverse forme letterarie sviluppatesi tra le diverse forme sociali, le une riflesso delle altre. I posteri innanzi a questo dualismo oratorio, scettico, umoristico, lirico, indovineranno una società in trasformazione, dove il vecchio non è ancora sciolto, e il nuovo non è ancora formato. Lotta nella cosa, è scissura nella parola, né l'arte vi si potea sottrarre, né vi si potea sottrarre Manzoni.

Ma l'ideale manzoniano ha un gran vantaggio. Esso non è già un mondo puramente spirituale vivente nella immaginazione di uomini colti, non ancora realtà, ma semplice aspirazione, perciò lirico, polemico, satirico, com'è l'idea in opposizione col fatto, ma è un vero organismo storico, ove l'ideale vive ne' più, alterato, pervertito, invecchiato, pure diversamente graduato, dal più basso al sommo della scala, da don Abbondio sino a Federico Borromeo. L'idea è dunque lo stesso fatto sociale, così come si mostra ne' suoi diversi aspetti, e i giudizi, le tendenze, le simpatie dell'Autore non sono elementi postumi e personali e soprapposti, ma sono parti anch'esse di quell'organismo storico, entro il quale se molti facevano altrimenti, tutti giudicavano nella loro coscienza allo stesso modo. Abbiamo così la base di un vero Romanzo storico, dove l'idea non fa stacco, perché nelle sue varie gradazioni, nella sua purità eroica, nella sua mezzanità, ne' suoi pervertimenti trova riscontro nelle simili gradazioni dello stesso fatto sociale, o che gli avvenimenti sieno inventati, o che sieno positivi. E la grande originalità del Romanzo è appunto questa, che la sua base non è una storia mentale preesistente a' fatti e impostasi a quelli, ma è una storia reale e positiva, nella quale si sviluppa naturalmente tutta quella serie d'idee che costituiscono il mondo morale del poeta. Quello

che a Manzoni pareva un genere ibrido, è appunto la grande novità che caratterizza questo secolo, e dov'egli è sommo, l'aver sostituito agl'ideali assoluti e astratti storie concrete e positive, in cui quelli acquistano un limite e diventano veri organismi storici. E il secolo in questa via ha talmente camminato, che oggi siamo giunti proprio all'opposto, all'assorbimento dell'ideale nel « realismo » : dico assorbimento, e non eliminazione o negazione; che sarebbe non un progresso, ma un'assurda caricatura.

L'originalità del Romanzo è dunque in questo, che l'ideale non è una idea del poeta, un suo proprio mondo morale foggiato dal suo spirito e che faccia stacco nel racconto, ma è membro effettivo ed organico d'una storia reale e concreta. Non è un ideale realizzato dall'immaginazione con processi artificiali, ma è un ideale divenuto già una vera realtà storica, e còlto così come si trova in una data epoca e in un dato luogo; onde nasce la perfetta obbiettività del racconto, e la concordia e l'armonia della composizione nella maggior semplicità dell'intrigo, sicché tu leggi tutto di un fiato sino all'ultimo, e il disegno ti rimane innanzi e non lo dimentichi più. L'Autore non vi si mescola, se non come un tuo ajuto, una specie di cicerone, che ti dà la spiegazione e l'impressione di quello che vedi, non senza qualche malizia a tue spese; ma chi ben nota, il suo spirito erra per entro al racconto come un alito armonico e sereno, che regola e contiene i movimenti, serbando nell'alterno corso delle cose e degli uomini l'equilibrio e la misura. Ciò che Manzoni andava cercando, e che gli parve non raggiunto e non possibile a raggiungere, cioè l'unità della composizione e l'omogeneità de' suoi elementi, ancorché alcuni storici e alcuni inventati, è perfettamente conseguito, anzi è qui la sua originalità, qui il grande posto che tiene nella storia della nostra letteratura. Il suo Romanzo storico non è solo un bel lavoro artistico, ma è un vero monumento, che occupa nella storia dell'arte quel medesimo luogo che la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso*.

Questa nuova posizione presa dall'arte sotto la forma di Romanzo storico, e penetrata ora in tutt'i rami, ha questo effetto, che non hai più un ideale che si appropria natura e storia come

una sua manifestazione, ma un vero mondo storico nel tal tempo e nel tal luogo, che dà non ad una idea estranea e mentale, ma al «suo ideale», il limite e la misura, cioè a dire vita piena e concreta. Dico suo ideale, perché l'ideale non è un mondo a parte, segregato dalle cose, nella sua perfezione logica e morale, e non è neppure il genere e la specie delle cose, non il loro tipo o esemplare rappresentato sotto forma individuale; ma è un proprio e vero individuo, dove si spoglia la sua perfezione e prende un carattere e una fisonomia, cioè un complesso di parti buone e cattive, di elementi sostanziali e accidentali, che gli tolgono la sua generalità e lo fanno esser questo e non quello. Sicché l'ideale non è l'uno e lo stesso nella infinita varietà della natura e della storia, ciò che fu detto l'uno nel vario, ma è il proprio e l'incomunicabile, l'individuo o il vivente, di là dal quale non sono che astrazioni. Ciascuna cosa che vive, ha un ideale suo, il «caratteristico», che la fa esser sé e non altro; ciò che si dice individuo. Non si vive che come individuo. E meno la vita è sviluppata: minore è la forza caratteristica o individuale, più rassomiglia a genere o tipo; e più la vita è ricca e varia: più vi è scolpita la sua individualità, più il suo ideale vi s'incorpora e vi si distingue. Ma se ciascun individuo ha un ideale suo, segue che ci ha di ogni sorta ideali, belli e brutti, buoni e cattivi, e che don Abbondio e don Rodrigo, e fin Tonio e Griso sono personaggi non meno ideali e non meno poetici che Lucia e Borromeo. Anzi chi va a fil di logica, è sforzato a conchiudere che base così dell'arte come della vita è non il perfetto, ma l'imperfetto, se è vero che l'ideale, perché viva, dev'essere un individuo, avere le sue miserie, le sue passioni e le sue imperfezioni. Cosa dunque farà l'artista? Cercherà non l'ideale, ma l'individuo, così com'è; avrà innanzi un modello non mentale, ma vivente; terrà dietro non alle idee, ma alle forze che mettono in moto natura e storia, e producono l'individualità, cioè a dire la vita. E chi guarda alla storia dell'ideale nel mondo moderno, vedrà che dalle cime del più astratto ascetismo essa è uno scendere lento, ma assiduo verso la terra, incorporandosi sempre più ed entrando in tutte le differenze e le sinuosità della vita. In

questo cammino noi ci siamo lasciati oltrepassare, rimasti stazionarii e vuoti e oziosi arcadi, più sognando che vivendo; ora ci siamo risvegliati, e cominciamo una nuova storia, e la pietra miliare della nostra nuova storia è questo Romanzo, dove risuscita con tanta potenza il senso del reale e della vita.

In effetti la straordinaria importanza di questo lavoro non è solo che un mondo mentale sia calato in modo nella storia, che vi acquisti tutte le apparenze della realtà, ciò che sarebbe lo stesso processo antico e consueto recato a maggior perfezione; ma che quel mondo sia modificato nella stessa sua sostanza, e sia non apparenza di realtà, ma realtà positiva, parte organica di un'epoca storica. Non è l'ideale artificiosamente realizzato con processi artistici, sì che la realtà divenuta la sua faccia o la sua apparenza vi sia abbellita e perfezionata; ma è l'ideale limitato nella sua natura, partecipe di tutte le imperfezioni dell'esistenza, non più un ente logico o un tipo, ma divenuto una vera forza vivente, non più una individuazione, cioè a dire un'apparenza d'individuo, ma una vera individualità: ciò che dicesi il limite e la misura dell'ideale. Ora Manzoni ha pochi pari nella finezza e profondità di questo senso del limite o del reale, che è il segno caratteristico di un mondo adulto e virile. Tutto ciò che esce dalla sua immaginazione, ha il carattere severo di una realtà positiva, esce cioè limitato, misurato, così minutamente condizionato al luogo, al tempo, a' caratteri, alle passioni, a' costumi, alle opinioni, che ti balza innanzi una individualità concreta e piena, un vero essere vivente. I più studiano ad abbellire, a produrre effetti maggiori del vero; il suo studio è a limitare disegni, proporzioni, colori, secondo natura e storia, sì che tu dica: — È vero —. Il maraviglioso e l'eroico, il perfetto, ciò che dicesi l'ideale, non lo alletta, anzi lo insospettisce, e mette ogni cura a ridurlo nelle proporzioni del credibile e del naturale. Dove i più si affannano ad ingrandire, lui si affanna a ridurre in giusta misura. Onde quel suo mondo religioso e morale, preconcetto nella mente con tanta perfezione, entrando nella storia tra avvenimenti veri e finti, vi s'innatura e vi s'incorpora, imperfetto appunto perché vivo. O per dir meglio, se quel mondo

si può chiamare imperfetto di rincontro alla sua esistenza logica e mentale, è perfettissimo come mondo vivente, e perciò mondo dell'arte. Certo, niente vi è di più maraviglioso, che la conversione dell'Innominato. Il pianto di Lucia, che ispira nel Nibbio un sentimento nuovo, la compassione, produce in lui una trasformazione così profonda, che lo converte, lo fa un altro essere. Si vegga con quanta industria il poeta, un fatto così straordinario che il volgo attribuisce a miracolo della Madonna, riconduce nelle proporzioni di un fenomeno psicologico. E se Borromeo compie il miracolo con la sua ardente parola, si dee non solo a quella fiamma di carità che lo divora, a quella sua eroica esaltazione religiosa, ma a qualità più mondane che pare diminuiscano il Santo, eppure lo compiono e lo perfezionano. Perché il poeta allato al Santo fa apparire il gentiluomo, l'uomo di mondo e di esperienza, dotato di cultura, di un tatto squisito, di una grande conoscenza de' caratteri e delle debolezze umane, che indovina i pensieri e le esitazioni più occulte de' suoi interlocutori, e sa tutte le vie che menano al loro cuore, sì che vince le ultime resistenze dell'Innominato e di don Abbondio, e più si accosta e si abbassa a quelli, più il Santo ci si fa accessibile, più lo sentiamo a noi vicino. Veggasi pure, che se le parole di padre Felice fanno un così grande effetto, si dee a quel complesso di fatti e di circostanze, che lo ispirano e lo mettono in comunione con gli uditori, e lo rendono eloquente più che non sono tutt'i nostri oratori sacri presi insieme.

Nondimeno l'Innominato e Borromeo sono qui i personaggi più ideali, nel significato ordinario di questa parola, cioè a dire, più perfetti, più vicini al loro tipo, l'esemplare più puro del mondo religioso e morale del poeta, l'uno come affermazione, l'altro come negazione. E se dovessero avere nel Romanzo una parte fissa e durevole, verrebbe stanchezza ed uniformità da quella santità e da quella malvagità in permanenza. Questo sarebbe il caso, se la conversione dell'Innominato fosse base del racconto, e non piuttosto, com'è, una sua parte accessoria. Ond'è ch'essi sono apparizioni straordinarie e fuggitive, meteore che illuminano e passano, lasciando dietro di sé stupore e ammi-

razione. È una specie di epopea che fa la sua ultima apparizione nel nostro mondo borghese, messa al séguito di Renzo e Lucia.

Lucia è un personaggio anch'esso ideale, cioè vicinissimo al suo tipo, ma di altra natura e forse tra' più originali della poesia italiana. Nuova alla vita, d'indole soave e pudica, purissima, tutta al di fuori, semplice di fede e di cuore, il poeta che vagheggiava un tipo femminile del suo ideale, ha trovato nel contado un modello, che verso quel tipo si può dire imperfetto, e perciò appunto è perfetto nel giro della sua vita propria. Essa non ha immaginazione e non ha iniziativa, non ha ricchezza sufficiente per rappresentare degnamente l'ideale del poeta. È un ideale, se posso dir così, iniziale e passivo, rimasto così com'è stato stampato e fazionato dalla madre e dal confessore, senz'alcuna discussione e opposizione interna, senz'alcuna deviazione o transazione venutale dall'esperienza della vita, senz'alcuna capacità di malizia e di riflessione. La vita, appena schiusa, rimane lì, ignorante e incosciente, e senz'alcuna forza di resistenza e di difesa. Fanciulle simili vennero poi in moda, Ildegonde e Lide e Ide e Marie ed Eugenie, nuove Arcadie e nuove pastorellerie. Sono degenerazioni di quella giovinetta così semplice e così terribile nella sua debolezza. Perché ella è in fondo il sentimento religioso e morale comune a tutti, alterato e diminuito nell'esercizio della vita, e in quel cuore adolescente intero, tranquillo, sicuro, naturale come in sua propria sede, che tocco appena manda suoni tanto più terribili, quanto meno consapevoli. Che sa Lucia, quale terribile effetto debbano produrre sull'animo dell'Innominato queste parole così semplici: « Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia »? Il nome di Dio pronunziato con energia di predicatore da padre Cristoforo, irrita e provoca don Rodrigo; uscito con semplicità, senza alcuna intenzione di effetto, da quelle labbra innocenti e supplichevoli, vince e trasforma l'Innominato. « Perdona tante cose! ». Frase vaga, come un suono musicale, ma terribilmente concreta per quell'uomo, che si vede sbucare avanti tutta la serie de' suoi delitti. Quell'ideale rifuggitosi nell'ingenuo e inconscio petto di una fanciulla è una immagine assai più poetica e più persua-

siva, che non le parole più ardenti e più calcolate di padri e di cardinali. Certo è in lei non so che troppo elevato, troppo tipico, che ce la tiene a distanza, come fosse una Madonna, è in lei troppo della santa, ed assai poco di quel femminile, che ci rende così amabili le Giuliette e le Margherite; soverchia idealità, corretta dalla vicinanza di due personaggi stupendamente concepiti e umanizzati, Renzo e Agnese, la cui bontà nativa profondamente modificata e variata dalla esperienza della vita, dall'azione della società, dalla qualità degli avvenimenti, comunica loro una compiuta e interessante individualità. Agnese è una Lucia in reminiscenza, così buona e credente, così educata e fazionata, ma divenuta nel corso degli anni, tra gli accidenti della vita e in quell'atmosfera paesana, un po' come tutte le altre; larga di maniche, con non troppi scrupoli, con la sua malizia, col suo saper fare, massaia, ciarlona, semplice e vera nella sua volgarità, con tutti gli abiti buoni e cattivi contratti nella bassa sfera in cui è nata, la è una brava donna di villaggio. La stessa bontà è in Renzo, con gli stessi abiti contratti nella sua sfera, ha l'aria del paese; ce lo rende amabile quella sua forza ed inesperienza giovanile, accompagnata con un ingegno ineducato, ma pronto, vivo, perspicace, pieno di spontaneità e di originalità ne' suoi giudizii e nelle sue mosse improvvise, spesso spiritoso senza cercar lo spirito, col suo *latinorum,* e con la sua « lega de' birboni » : sempre vero. In tutti e due c'è una certa vena di comico, che nasce appunto da quelle imperfezioni e abitudini e inesperienze penetrate in quel fondo di bontà e di sincerità.

Protagonisti del mondo ideale sono padre Cristoforo, che è il suo cavaliere errante, il suo tipo; don Rodrigo, che è il suo lato negativo; e don Abbondio, che è il suo lato comico. Lo studio dell'Autore non è di accentuare quei tipi, anzi è di raddolcirli e individuarli, introducendovi un complesso di circostanze e di condizioni particolari e locali.

Padre Cristoforo è una buona natura guasta dall'educazione, insino a che, percossa la mente da un fatto di sangue, si spoglia la ruggine e ricomparisce di sotto il buon metallo. La sua vita è una lunga espiazione, una reazione contro l'uomo antico. Le

menti molto serii, dov'egli si trova imbarcato e inchiodato al di là di ogni sua intenzione. Casi simili hanno per lo più a movente la libidine o la passione; il motivo è qui un puntiglio, un voler « spuntare l'impegno », motivo comico, pure altamente tragico per l'importanza che ha nella coscienza di tutta una classe. Chi guarda ben addentro vedrà che don Rodrigo non è il peggiore de' suoi pari. Ci è nel fondo del suo cuore un avanzo di buoni sentimenti, che lo rende pensoso innanzi alle parole di padre Cristoforo, e benché spesso tra banchetti e stravizzi, pur non vi si mostra così cinico, come i suoi compagni di orgie. Egli è come tutti gli altri, pure il men tristo di tutti gli altri. Il suo peccato è di esser nato tra quei pregiudizii, e in quell'atmosfera viziata: ciò che falsifica nella sua coscienza la nozione del bene e del male, e gli dà un torto concetto dell'onore. Pure la fatalità della sua posizione morale non lo giustifica e non lo assolve. C'è un mondo superiore, le cui leggi non si violano impunemente. L'espiazione di don Rodrigo, così piena di terrore e di compassione, è la reintegrazione nella coscienza di quel mondo superiore offeso. Il sentimento umano che se ne sviluppa, è quel medesimo che provano padre Cristoforo e Renzo innanzi alla sua agonia. Così don Rodrigo, lo scelto antagonista dell'ideale manzoniano, rimane un individuo storico e reale. Se per la sua lotta con padre Cristoforo e per la sua espiazione riflette in sé negativamente quel mondo religioso e morale, ciò è conseguenza e corona di una idealità ancora più profonda, il tipo del nobile degenere nel tal secolo e nel tal luogo.

Con la stessa chiarezza e decisione è concepito il don Abbondio. Esso è l'ideale alterato e indebolito nell'esercizio della vita e spesso sacrificato per quella specie di codardia morale che accompagna i popoli nella loro decadenza. Come in don Rodrigo, così in don Abbondio il senso del bene e del male è oscurato, e il mondo è guardato e giudicato a traverso di un'atmosfera viziata. Il demonio del potente don Rodrigo è l'orgoglio; il demonio del debole don Abbondio è la paura. La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E la dissimula-

menti molto serii, dov'egli si trova imbarcato e inchiodato al di là di ogni sua intenzione. Casi simili hanno per lo più a movente la libidine o la passione; il motivo è qui un puntiglio, un voler « spuntare l'impegno », motivo comico, pure altamente tragico per l'importanza che ha nella coscienza di tutta una classe. Chi guarda ben addentro vedrà che don Rodrigo non è il peggiore de' suoi pari. Ci è nel fondo del suo cuore un avanzo di buoni sentimenti, che lo rende pensoso innanzi alle parole di padre Cristoforo, e benché spesso tra banchetti e stravizzi, pur non vi si mostra così cinico, come i suoi compagni di orgie. Egli è come tutti gli altri, pure il men tristo di tutti gli altri. Il suo peccato è di esser nato tra quei pregiudizii, e in quell'atmosfera viziata: ciò che falsifica nella sua coscienza la nozione del bene e del male, e gli dà un torto concetto dell'onore. Pure la fatalità della sua posizione morale non lo giustifica e non lo assolve. C'è un mondo superiore, le cui leggi non si violano impunemente. L'espiazione di don Rodrigo, così piena di terrore e di compassione, è la reintegrazione nella coscienza di quel mondo superiore offeso. Il sentimento umano che se ne sviluppa, è quel medesimo che provano padre Cristoforo e Renzo innanzi alla sua agonia. Così don Rodrigo, lo scelto antagonista dell'ideale manzoniano, rimane un individuo storico e reale. Se per la sua lotta con padre Cristoforo e per la sua espiazione riflette in sé negativamente quel mondo religioso e morale, ciò è conseguenza e corona di una idealità ancora più profonda, il tipo del nobile degenere nel tal secolo e nel tal luogo.

Con la stessa chiarezza e decisione è concepito il don Abbondio. Esso è l'ideale alterato e indebolito nell'esercizio della vita e spesso sacrificato per quella specie di codardia morale che accompagna i popoli nella loro decadenza. Come in don Rodrigo, così in don Abbondio il senso del bene e del male è oscurato, e il mondo è guardato e giudicato a traverso di un'atmosfera viziata. Il demonio del potente don Rodrigo è l'orgoglio; il demonio del debole don Abbondio è la paura. La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E la dissimula-

zione non è già ipocrisia o doppiezza, che lo renderebbe odioso e spregevole, ma è un fenomeno ella medesima della paura. La quale gli fabbrica un mondo sofistico fondato sulla prudenza, o l'arte del vivere, col suo codice e con le sue leggi, un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizii e gli detta le sue azioni. E perché tutti indovinano. fuorché lui, il vero motivo de' suoi giudizii e delle sue azioni, scoppia il riso. Natura buona e pacifica, sincera e passiva, subitanea nelle sue impressioni, originale ne' suoi giudizii, con scarsa coscienza di sé e con nessuna coscienza degli altri, egli è l'inconscia macchina da cui escono tanti avvenimenti. Il puntiglio di don Rodrigo e la paura di don Abbondio sono le forze ignobili che con sì piccola sapienza generano questo mondo poetico. Il quale si restaura con l'espiazione dell'uno, e si purifica e si afferma con la correzione dell'altro. La saviezza mondana di don Abbondio invano ricalcitra e si dibatte contro il mondo ideale evangelico di Federico Borromeo, oscurato, ma non cancellato nella sua coscienza. Così un mondo nato dall'orgoglio e dalla paura è alzato nel mondo superiore della carità e dell'amore. Se don Abbondio nel suo significato generale si rannoda a quel mondo superiore e forma il suo lato comico, pure rimane un individuo compiutamente libero, con una idealità sua propria, col suo carattere, con la sua fisonomia, co' suoi fini e co' suoi mezzi.

Questi personaggi principali hanno intorno a sé una moltitudine di personaggi secondarii che pel loro significato si rannodano a padre Cristoforo, o a don Rodrigo, o a don Abbondio: la quale relazione rimane così in astratto, e non impedisce il loro libero e individuale movimento nella storia, con grande varietà di classi, di costumi, di opinioni e di caratteri. Vi domina soprattutto il comico, come Perpetua, l'oste e Tonio nella loro bassa sfera, e in una sfera più ampia donna Prassede e don Ferrante.

Come i personaggi, così son condotti gli avvenimenti. I quali, se hanno una relazione manifesta col mondo ideale ov'è l'obbiettivo del Romanzo, pure l'oltrepassano, e si sviluppano liberamente e largamente ciascuno nel giro della sua esistenza particolare. La monacazione di Gertrude, la carestia e la peste di

Milano possono sembrare avvenimenti troppo sviluppati a quelli che concepiscano un romanzo come una logica artificiale con equilibrio di proporzioni. Questi ed altri avvenimenti, rimanendo nel loro senso generale uniti col tutto, vi stanno come parti organiche, dotate di attività propria, vere e compiute persone poetiche, che in quell'armonia universale hanno fini e interessi proprii.

Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del Romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profondarsi nella infinita varietà dell'esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la sua purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia.

L'istrumento di questa misura dell'ideale è l'analisi. L'ideale nella sua purità è sintesi, esistenza abbreviata e condensata, che ti ruba i limiti, e ti dà una immagine dell'infinito. Come lo spirito si fa più adulto, più decompone, limita e analizza, più l'esistenza si squaderna. L'analisi è il genio del mondo moderno, la porta del reale. E quanto la nostra letteratura fosse rimasta estranea al mondo moderno, si può argomentare dalla sua grande povertà d'analisi. Ciò che ivi trovi sono vuote generalità, succedute alle sintesi pregne e vigorose di Dante, a quel suo veder da alto e da lungi, vedere in blocco. E come la sintesi di Dante vi è degenerata, così vi è degenerata l'analisi di Machiavelli, succeduta l'acutezza, che è la sua caricatura. Manzoni apre il nuovo secolo, cercando nuova base nel suo reale storico o positivo, e spiegandovi una potentissima forza di analisi.

L'analisi è il suo antidoto contro quell'onda di vecchi e nuovi ideali, che invadeva le letterature europee. È lei che lo premunisce contro le sue proprie tendenze idealiste, e lo tiene sempre nella giusta misura, nel vero. Quando sviluppa con tanta facondia e con tanto vigore i principii fondamentali del suo ideale evangelico, sentimenti di carità, di amore, di umiltà, di sacrifizio, di perdono, per bocca di padre Cristoforo o di Borromeo o

di padre Felice; puoi trovarvi a ridire, senti qua e là non so che di enfatico e di polemico, non so che di preconcetto e di mentale introdotto artificialmente, e puoi giudicare il poeta di eloquenza e di unzione secondo a parecchi scrittori moderni; ma quando analizza, riesce sempre ammirabile, e a paro co' più grandi, primo, anzi unico in Italia.

La coscienza della sua straordinaria potenza di analisi genera nel poeta la tendenza o l'inclinazione a guardare le cose anche più delicate e fuggevoli non nella loro idealità astratta, ma nelle condizioni e ne' limiti della loro esistenza: ciò che dicesi il senso o il genio del reale. Le sue analisi non sono mentali e dottrinali, decomposizioni d'idee secondo una certa logica e una certa dottrina in veste poetica, come è spesso in Dante. Sono analisi naturali e psicologiche, che ti danno la cosa vivente, come l'ha fatta la natura e la storia, introducendoti ne' più delicati misteri della vita. Ciascun personaggio ha un suo proprio modo di guardare il mondo, una sua propria posizione morale e intellettiva formata dal temperamento, dal carattere, dall'educazione, da un complesso di corcostanze naturali, psicologiche e storiche, che costituisce la sua personalità, cioè a dire il suo ideale. Sicché il vero interesse non è nella posizione che occupa ciascun personaggio dirimpetto al mondo religioso e morale preesistente nell'immaginazione del poeta, ma nella ricca originalità della sua esistenza individuale. Il lettore può ignorare che relazione tenga don Abbondio o don Rodrigo con quel mondo ideale, senza che scemi il suo interesse per queste creature immortali, anzi tanto gusterà più realtà così vivaci, così finamente analizzate, quanto meno si ricorderà di quelle relazioni astratte. Gli è come di quei peccatori di Dante, il cui interesse non è nella loro posizione di rincontro alla giustizia eterna, ma nella loro posizione storica e psicologica.

E perché il poeta, gittando nello stesso fornello mondo ideale e mondo storico, sottoponendo tutto allo stesso processo di analisi, ha tutto unificato, dato a tutto gli stessi colori e le stesse forme, l'impressione generale che ti viene dal racconto è una, ed è quale ti viene dalla vita, scrutata ne' suoi più occulti strati

di formazione e poi còlta sul fatto, variata e mobile, nel suo libero gioco, nelle sue apparenze anche più accidentali e capricciose. L'Autore suole, quando ha a mano un personaggio, un oggetto, un avvenimento, studiare la sua successiva formazione, le fonti della sua individualità, la sua natura, la sua educazione, le sue forze e i suoi mezzi, il suo carattere, la sua fisonomia, il suo ambiente, e quando te lo ha bene spiegato, sicché tu l'abbi innanzi nel suo ideale, in ciò che gli è proprio e caratteristico, ecco, te lo mette in situazione, nell'atto della vita, e comincia la rappresentazione. Talora precede la rappresentazione, talora è mescolata abilmente l'una e l'altra cosa. Il risultato è che tu hai innanzi una visione chiara e vivace, ben definita e limitata. I più sogliono farti balzare avanti una figura nella sua concitazione, fidano nell'improvviso, mirano al maraviglioso. Scrutare, analizzare, spiegare, sono per costoro procedimenti distruttivi dell'arte, che ti raffreddano, ti gittano in uno stato prosaico, ti strappano tutte le tue illusioni, ti traggono da quella sfera del vago e del misterioso, dove regna la poesia. Sono i critici del dritto divino, che pongono a base dell'arte un ideale immobile e intrasformabile, e rimangono fuori della storia, fuori della società moderna. Il nostro Poeta fa proprio a rovescio, quasi faccia a dispetto; l'improvviso e il maraviglioso, il miracolo è affatto estraneo al suo spirito, dove tutto è positivo, tutto è buon senso e misura; i più stanno a bocca aperta innanzi alla piramide; lui non l'ammira se non dopo di averla studiata e compresa; e ciò che ammira lui, non è quello che ammirano i più. E non sono solo le piramidi che attirano la sua attenzione; non ci è cosa sì piccola che non l'interessi; tutto ciò che si presenta al suo spirito, ha lo stesso dritto alla vita, ed è studiato e analizzato con la stessa cura; anzi la sua inclinazione è di entrare nel più minuto della vita, d'intrattenersi nelle più basse sfere, sdegnate dalla poesia nobile e solenne. Là, in quelle sfere inesplorate, trova i suoi ritratti più originali; là vivono i suoi osti e le sue spie, i suoi bravi e i suoi monatti, i suoi cappuccini, le sue Agnesi e le sue Perpetue, la sua Lucia e la madre di Cecilia; là incontra Renzo e là don Abbondio; di là esce animata

e parlante la plebe, messa in iscena, o che suoni la campana a stormo, o la incalzi la fame, o la spaventi peste o guerra. Veggasi con quanta finezza è descritta e con quanta verità è messa in azione l'insorta plebe di Milano, quando assale il Vicario, e quando si fa giocare da Ferrer. Quel Capitano di giustizia, quel Vicario, quel Ferrer, chi li potrà dimenticare più? Come ti potrà uscire di vista quella moltitudine a onda, mobile, volubile, contraddittoria, terribile, grottesca, nella varietà inconsapevole e subitanea de' suoi istinti e delle sue impressioni? Sotto a così vivaci rappresentazioni indovini lo spirito osservatore di un Machiavelli. Potenza di stile, prodotta da potenza di analisi.

Gli è che con una così straordinaria forza d'analisi l'Autore congiunge un talento descrittivo e drammatico non meno straordinario. Mentre l'occhio sagace penetra in tutte le cavità e le pieghe e i ravvolgimenti d'un carattere, sta innanzi alla immaginazione la fisonomia, l'intera apparenza, e analisi e descrizione si alternano, si mescolano, si lumeggiano, si completano, insino a che fra osservazioni e descrizioni ti trovi nel bel mezzo di una situazione drammatica. Si alza il sipario, l'osservatore scompare; quel mondo con tanto acume studiato, con tanta evidenza descritto, eccolo in iscena, nell'atto della vita, e messo in tale situazione, che quelle qualità astratte, quelle forze in antagonismo, quell'ambiente, quel vario concorso e urto di cause naturali e psicologiche, paion fuori e vengono alla luce, divenute passioni, sentimenti, giudizii, parole e azioni, cioè a dire divenute attori. Nessuno sa con più abilità trovarti una situazione, e metterla a posto nella variata trama del racconto, e cavarne tutt' i motivi e tutti gli effetti in un dialogo così rapido e così vivace, e talora in brevi discorsi, capolavori d'eloquenza popolare, come sono le parole di Griso a' suoi bravi, o l'arringa del Capitano di giustizia. Una situazione delle più interessanti è quando Ludovico, divenuto padre Cristoforo, chiede perdono al gentiluomo, fratello di colui che ha ucciso.

È il primo incontro e il primo trionfo dell'uomo ideale, cioè rispondente al mondo religioso e morale del poeta, sopra l'uomo mondano, quale lo ha fatto la storia. I caratteri astratti di questi

due mondi in urto sono di qua l'orgoglio, l'amor proprio, di là l'umiltà e la sincera compunzione; di qua il gentiluomo, di là il povero frate; di qua l'uomo del secolo, di là l'uomo del Vangelo, e per dirla con l'energia del poeta, di qua la superba altezza, di là il disonore del Golgota. Queste idee non rimangono nella loro astrattezza, e non compariscono tali, se non nella fine, come la morale del racconto. Ma sono vere forze sotterranee che operano senza coscienza de' personaggi, e determinano l'avvenimento nel suo sviluppo e nella sua crisi. Stando all'apparenza, è il gentiluomo che trionfa. Eccolo lì, in mezzo alla sala, ritto, come un ritratto de' suoi antenati. Gli fa cerchio tutto il casato, gli fa corteggio tutta la nobiltà parata a festa, nelle sue divise storiche. Attendono una soddisfazione dovuta non alla giustizia, ma all'orgoglio di famiglia e di classe. Nel cortile e per le scale servidorame e plebe, con animo e aria di vassalli, pronti a batter le mani, a gridar viva al padrone. Giunge il frate, segno a cento sguardi curiosi. Ciascuno vuol vederlo, come si fa il condannato a morte. Non è il re della festa, è la vittima che va al supplizio. Questo è il mondo volgare, il mondo della folla, sia di plebe, sia di signori. Il quadro è stupendamente disegnato e colorito, e vi abbondano circostanze locali, che gli danno l'aria del tempo e del luogo. Ma ecco si muta la scena. E al mutamento è preludio uno di quegli sguardi profondi che il poeta gitta nel cuore umano. Tutta quella folla giudica come folla, e nel suo giudizio è sincera. Essi conoscono Ludovico, ignorano il nuovo uomo formatosi in lui, ignorano padre Cristoforo. E se si è fatto frate, gli è per salvare la pelle. E se viene a chieder perdono, gli è per riguardo umano, gli è perché così ha voluto il padre guardiano. Aspettano di vederlo turbarsi sotto i loro sguardi ironici, di sentirlo balbettare. Vedrà che signfica essersela presa con pezzi grossi. Questi sono i sentimenti della folla, de' quali non hanno coscienza chiara, ma che trapelano da tutt' i loro atti. Ma la faccia sinceramente compunta del frate, e la sua aria sicura e tranquilla dee rovesciare tutte queste prevenzioni volgari, e produrre sulla folla nuove impressioni tanto più irresistibili, quanto ella è più sincera e più trasmutabile ne' suoi giudizii.

Dunque, quest'uomo non ha paura. E si è fatto frate per davvero. E viene qui a fare una buon'azione. Le disposizioni sono altre; un mutamento è già avvenuto negli animi prima che si mostri al di fuori. Con queste descrizioni, con queste analisi è preparata una incomparabile scena drammatica. Padre Cristoforo non fa le cose a mezzo; beve il calice sino alla feccia. Nessun segno di ripugnanza, di esitazione; nessun tentativo di un compromesso tra la sua naturale alterezza e la sua sottomissione. I suoi atti di contrizione e di umiliazione sono quali li vorrebbe l'offeso; la riparazione è intera, come intero fu lo scandalo. Mentre piega le ginocchia a terra, nel suo animo c'è questo pensiero così netto: quello fu scandalo, questa è riparazione. Nelle sue parole non perifrasi, non esordii, nessuna titubanza. Non cerca scuse; non va mendicando raddolcimenti e palliativi; va diritto e rapido; la sua parola rassomiglia al suo pentimento; è sicura e sincera. Le mutate disposizioni della folla ora prorompono; a quella impertinenza degli sguardi succede un mormorio di pietà e di rispetto. E il gentiluomo cosa era? e cosa è divenuto? Era lì, come il protagonista del quadro, con la mano sul pomo della spada, in atto di degnazione forzata e d'ira compressa. Tutto è mutato intorno a lui; egli è ancora lo stesso. Ciò che lo move non è tanto l'uccisione del fratello, quanto l'offesa recata alla famiglia. E il fratello è innanzi a lui soprattutto un cavaliere. L'orgoglio di classe era al di sotto di quella degnazione forzata e di quell'ira compressa. E si può indovinare quali idee doveano entrare nel suo discorso. Avrebbe fatto sentire a quell'uomo tutta l'indignazione dell'offesa fattagli. Avrebbe respinte le sue scuse; nessuna scusa può rendere scusabile l'audacia di essersela pigliata con tal cavaliere, con tale famiglia. E se non avesse quell'abito... ma in contemplazione dell'abito si degnava di perdonargli. Questo era il sugo del discorso; ma gli atti e le parole del frate e il mormorio della folla gli rovesciano tutto il discorso. E còlto lì all'improvviso tra le idee apparecchiate e le idee sopravvenute, toltogli spazio di raccogliersi, di calmarsi, l'alterazione interna gli altera la voce, e balbetta tronconi di frasi, dove entrano le antiche impressioni corrette dalle nuove.

Voleva dire: — L'offesa veramente è stata tale che non ammette scusa —. Ma « offesa » non è più la parola della nuova situazione, e si corregge, e dice « fatto », parola generica e senza colore, suggeritagli da un sentimento nuovo di delicatezza, da cui si sente dominato senza sapere perché. — « L'offesa... il fatto veramente... » —. E si arresta, e non osa compiere la frase, per tema di dir cosa dispiacevole, e perché quel fatto che voleva dimostrare inescusabile, è già in cuor suo e di tutti non solo scusato, ma perdonato. Egli parla sotto l'impressione della folla, e ne sente il controcolpo e si fa la sua eco. Colui è già perdonato, e la frase cominciata resta in aria, e spunta la nuova da una idea già preparata e subito corretta, perché la sua nuova situazione gliene fa sentire la sconvenienza. — « Ma l'abito che portate... non solo questo, ma anche per voi...» —. E oh maraviglia! L'uomo preparato a ricevere scuse è lui che le fa, è lui che prende aria di accusato, trascinato da quel nuovo sentimento che si è impadronito di lui, balbettando, correggendosi, smozzicando frasi, quasi toccasse a lui mettersi in ginocchio, mentre prende per le braccia e solleva l'inginocchiato. E in verità l'inginocchiato è lui, è lui che sente innanzi a quello la sua inferiorità morale, con una coscienza confusa che gli trae per primo grido di bocca un: — « Alzatevi! » —. Si può ora indovinare come finisce questa scena. La vittima ha la sua trasfigurazione; innanzi alla folla diviene un santo, e gli baciano il lembo dell'abito. Trasmutazioni così estreme negli animi non passano senza un tinta ironica che ci fa un po' sorridere a spese della folla, de' signori e del gentiluomo. Il poeta è così poco disposto a rimanere nell'ideale, che compie la scena con un tratto comico, il quale ci cava da quell'atmosfera momentanea e ci riconduce nello stato normale dell'esistenza. — « Diavolo di un frate! » —, borbotta tra' denti il gentiluomo, rimasto solo. — « Se rimaneva ancor lì per qualche momento in ginocchio, quasi quasi gli domandava io scusa ch'egli mi abbia ammazzato il fratello » —. Rotto il fascino, ripiglia suo uso e suo linguaggio. E a quella esaltazione succede in noi il sentimento abituale della vita. Gli è come avessimo sognato, o come, lasciando una pomposa fe-

sta, fossimo tornati nella nostra modesta stanza. Il poeta mostra qui tutte le sue forze, di rado unite in uno stesso uomo, quella sua vivace apprensione della natura esteriore, quel suo acume d'analisi, quel vigore drammatico, quella sua misura in situazioni tanto esaltate.

E perché il poeta è così disposto, che quando un personaggio gli si presenta, lo arresta subito e gli domanda: — Chi sei? —; perché sottopone tutto, uomini e cose, a processo di analisi, anche gli avvenimenti più prodigiosi, come la conversione dell'Innominato, anche gli uomini più straordinarii, come Federico Borromeo, perché non c'è maraviglia e non c'è grandezza che sfugga alla sua curiosità, perché non c'è emozione e non solennità che lo turbi e lo esalti, perché egli tutto decompone, tutto si spiega e tutto spiega, perché infine è lui che evoca quelle ombre e quegl'ideali e dà loro un'esistenza naturale e psicologica, della quale egli possiede e mostra la chiave; si comprende la sua tranquillità dirimpetto all'opera sua, come di uno spirito superiore che non vi si lascia assorbire e trascinare, anzi vi rimane al disopra, e guarda con occhio critico anche nel maggior caldo della produzione. E si comprende pure come per entro al racconto si senta aleggiare non so che ironico, che è appunto una reazione del reale e del positivo contro ogni esaltazione ed ogni esagerazione. Quando un mondo se ne va, si dichiara l'ironia. Questo dà un alto significato all'ironia di Socrate o di Luciano, all'ironia di Ariosto o di Parini, all'ironia di Voltaire o di Goethe, questo dà un'importanza storica all'ironia di Manzoni. Essa è la faccia che prende venendo alla luce il senso del limite e della misura, in lui così caratteristico; è il senso del reale che si risveglia e si afferma. Di qui la sua disposizione a cogliere nelle cose umane quel di più e quel di meno, che ti fa dire subito: — Non è vero —, e che provoca quel cotal suo risolino. Lo stesso padre Cristoforo non può sottrarsi a quel suo sguardo ironico. Accomiatandosi da Lucia con queste parole: — « Il cuore mi dice che ci rivedremo presto », — che sa egli il cuore? — nota l'inesorabile critico. L'ironia lo accompagna in tutte le sue analisi, anzi l'analisi è ella stessa un'ironia, dandoci la chiave di

tutte le esagerazioni, a cui si abbandonano i personaggi. Noi che siamo stati messi a parte del secreto, e abbiamo veduto il dietroscena, e sappiamo tutt' i concerti e gli apparecchi degli attori, quando appariscono sulla scena, li accompagniamo con lo stesso risolino del poeta, o vi sieno moti e paure e credulità di plebe, o furberie di Conti e di Provinciali, o furfanterie di Azzecca-garbugli, o malizie di osti e di bravi. Anche nella rappresentazione degl'ideali più cari e più nobili della vita, in mezzo alla naturale esaltazione de' sentimenti comparisce a un tratto quel tal risolino, che impedisce l'esagerazione, e ti ridona il senso della misura. Esaltazione spiegata è già esaltazione raffreddata. Questo che, secondo le regole comuni, sarebbe un errore, è appunto la genialità del poeta, la sua originalità, o per dirla con parola più modesta, il suo carattere. Il cappuccino che fa le sue osservazioni a padre Cristoforo e si acqueta ad un suo motto in latino, il maggiordomo che fa le sue rimostranze al Cardinale quando sta per ricevere l'Innominato, il Nibbio che parla di compassione, la vecchierella che cerca di consolare Lucia a modo suo, i monatti che fanno il chiasso in mezzo alla peste, sono la presenza della vita comune, una specie di contro-ideale, che regola e tempera ciò che vi è di troppo esaltato in situazioni così drammatiche. Diresti che come Alfieri pare che aguzzi sempre il suo pugnale, Manzoni pare stia sempre lì a spuntarlo. Originalissimo è sotto questo aspetto l'incontro di Federico e di don Abbondio. Se Federico parlasse solo, sarebbe una predica insopportabile. Quelle idee, quei sentimenti così fuori della vita comune e nella loro generalità così illimitati, dàlli e dàlli, provocherebbero una reazione ironica nella sfera temperata, in cui sono i lettori. Ma la reazione è trattenuta e sviata dalle risposte e soprattutto dalle impressioni di don Abbondio, posto in una sfera morale bassissima anche dirimpetto al concetto ordinario della vita, incontro singolare e collisione vivacissima di ciò che vi è di più eroico nella vita morale e di ciò che vi è di più abbietto. E il risultato di quest'audace concezione è una situazione tragicomica, i cui effetti contradditorii si rintuzzano e si temperano a vicenda, sicché la reazione che produrrebbe ciò che vi è

di troppo assoluto nelle idee dell'uno, è sviata da ciò che vi è di troppo volgare nel carattere dell'altro. E il vantaggio è tutto di don Abbondio: che produce effetti comici irresistibili con la naturalezza, la sincerità e la subitaneità delle sue impressioni, nelle quali apparisce tutto lui, nelle più varie determinazioni del suo carattere, paura, stizza, volgarità, ottusità, tutto impressione e immaginazione; dove il Cardinale è talmente immedesimato con le sue idee, che ti pare un ente di ragione, anzi che un uomo vivo: qui hai idee, là senti un uomo. Appunto perché nel Cardinale non ci è che una corda sola e ne' suoi toni più acuti; quando ella vibra di soverchio e troppo a lungo, sì che il discorso prende aria di sermone, la reazione, malgrado il correttivo di don Abbondio, sta lì lì per formarsi nell'animo del lettore, ed eccoti in buon punto il poeta che interrompe il sermone e dice lui la sua parola. Gli è che il poeta non è assorbito nell'azione, e non si fa imporre neppure dal Cardinale, ed anche dirimpetto a lui sta lì col suo risolino, disposto a burlarsi un po' insieme col pubblico di questo metter fuori con così poca fatica tanti bei precetti di fortezza e di carità, se non che riflette che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, e si riconcilia con l'oratore. Così rimasto fuori della scena tranquillo e intelligente spettatore, in comunione con l'uditorio e attento alle sue impressioni, egli vi partecipa, le spiega e le modera.

C'è nel teatro del mondo due temperature: l'una è degli spettatori, l'altra degli attori. Questi si trovano in una situazione ben determinata dirimpetto al pubblico indifferente, che non ne ha alcuna; ond'è che se troppo vi si scaldano, e alzano troppo il tono, e si mettono in una temperatura troppo elevata, scoppia la dissonanza. Il pubblico può al più ammirare certi effetti di arte, ma non vi parteciperà mai tutto e intero. Ti dà un bravo, ma c'è nella sua temperatura usuale qualcosa che ti resiste, e se troppo insisti, e se vuoi fargli violenza, eccolo lì che protesta e si ribella. Il che avviene, se tu stai troppo in sulle idee e ti formi un mondo artificiale, e non vuoi tener conto di quella mezzana temperatura in cui vivono gli uomini. Il buon senso si vendica e ti risponde con l'ironia. Ora la singolarità del nostro

Poeta è questa, che mentre vive tra' più cari e nobili ideali della vita e te li pone innanzi e vuole trascinarti appresso a quelli, egli s'immedesima col pubblico, e riflette le sue impressioni e il suo buon senso, e facendo lui un po' d'ironia, previene la tua, riconducendoti sempre dalle situazioni più straordinarie in quella mezzana temperatura.

Il che spiega la grande popolarità di questo libro. L'ideale è sempre un po' pedante e un po' eccessivo. E quando tu stai per dire: — È troppo —, ecco lì l'Autore che ti previene e riconduce l'equilibrio. La sua natura è talmente armonica e completa, così disposta a tener conto in ogni affermazione della sua negazione e in ogni verità della sua diversità, così serena nella maggior perturbazione degli avvenimenti, e nel cozzo delle passioni e delle opinioni così benevola e indulgente, soprattutto così buona e sincera, che ispira simpatia e rispetto anche ne' più avversi. Nessuna passione è troppo urtata, nessuna opinione si sente offesa, a tutto ci è un « ma », che attenua, restringe, limita e misura, e non iscontenta gli uni, dopo di aver contentato gli altri, equilibrando le impressioni, e pacificando le contrarie opinioni nella sfera amica del giusto e del vero. Questo non è eclettismo, perché sta pur sempre nel suo splendore quel suo mondo religioso e morale, ma è naturale misura, che apre a quello più facilmente la via de' cuori, sì che, se non sempre convince, sempre si fa rispettare. Il che conferisce pure agl'intenti dell'arte, conservandosi la simmetria, la proporzione, la bellezza al di fuori così intera, come intera è la serenità della mente creatrice. Da questa disposizione armonica è uscita la Cecilia, e quella sua Lucia mansueta e bella anche nell'estremo dell'angoscia. Tragica è la morte di don Rodrigo e tra' segni della più viva disperazione, pure su quell'immagine alita come iride di pace la preghiera di padre Cristoforo e il perdono di Renzo. Questa temperanza di sentimenti e di colori fra i maggiori strazii ci rende amabile e simpatica la predica di padre Felice.

Ond'è che questo libro, quando uscì, ebbe appassionati fautori, e nessuno deciso avversario, fra tanto bollore di passioni e di opinioni. E presto fu nelle mani di tutti, e penetrò, cosa rara

in Italia, ne' più bassi strati sociali: al che contribuì non poco quella sua familiarità e facilità di espressione.

La popolarità dello stile è l'araba fenice, appresso alla quale oggi corrono i nostri scrittori. E credono sia un meccanismo così facile ad acquistare come fu il meccanismo classico. La letteratura scolastica abbonda specialmente di cotali meccanismi. Vogliono contraffare il fanciullo, vogliono scimmieggiare il nostro popolino, pigliando ad imprestito il loro linguaggio, e sto per dire il loro cervello. E chiamano loro precursore Alessandro Manzoni, e si dicono manzoniani, come le scimmie di Petrarca si dissero petrarchisti. Credono che quel linguaggio di Manzoni stia da sé, faccia modello, come faceva modello quel linguaggio solenne e nobile che fu detto classico.

Ne' *Promessi Sposi* linguaggio e stile non è costruito *a priori*, secondo modelli o concetti. L'è conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare. Lo stile è la combinazione delle due forze che aveva lo scrittore in così alto grado, la virtù analitica e la virtù immaginativa. Uso a decomporre, a distinguere, ad allogare secondo una certa misura o limite interno, che non è altro se non il senso del vero, l'espressione è sempre precisa e giusta, cioè vera, ed è insieme semplice, perché l'interna misura esclude ogni esagerazione ed ogni complicazione. Tutto è a posto, e tutto è nel suo limite; niente v'è di sì complesso, che non sia distinto e semplicizzato; perciò tutto è vero e tutto è semplice. Queste virtù intellettuali sono in lui anche forze morali, perché tutto è armonia in quella mente. Il suo senso del vero è fortificato dalla sua sincerità, il suo vigore analitico è ajutato dalla sua serenità e imparzialità, e quel suo gusto del semplice è anche semplicità morale, che lo tien lungi da ogni affettazione e ostentazione, da ogni ricerca di effetti artistici che non sieno inclusi naturalmente e immediatamente nel suo argomento. Questa è la base solida e direi organica del suo stile, non fabbricato per meccanismi o processi esterni, ma nato e formato nel suo spirito. Dico la base, perché se questo basta allo scienziato, non basta all'artista. Ci è il disegno, non ci è il colorito. Ma come il poeta s'interna nelle

più minute latebre del suo argomento, scopre sempre lati nuovi, che stuzzicano più la sua curiosità e rinfrescano le sue impressioni. Scartando tutt' i luoghi comuni poetici e tutte le reminiscenze, esplorando tutto con osservazione diretta, gli brilla innanzi un mondo psicologico tutto nuovo, a cui il suo spirito non rimane indifferente, a cui anzi ha la più viva partecipazione. Perciò mentre tutto esprime con precisione ed esattezza di scienziato, in quell'espressione, non sai come, si mescolano e si fondono le sue impressioni, che la rendono animata e spiritosa. Dall'alto del suo osservatorio, sempre presente a sé, e non dominato, ma dominando, ciò che lo colpisce più è il contrasto tra quello che le cose sono e quello che paiono, velati gli occhi da ignoranza e da passione: ciò che dà alla sua espressione una leggiera tinta ironica, una forma, nella quale il reale vero si afferma di contro all'apparenza. Ma perché il mondo va così, e non può andare altrimenti, quell'ironia non è senza una cert'aria di benevolenza, essendoci nella più parte de' casi debolezze da compatire, perché debolezze della stessa natura umana. « Così va il mondo », nota il poeta, « o piuttosto così andava nel secolo decimosettimo »; correzione ironica piena di garbo, che fa ammettere ridendo il rimprovero e gli toglie ogni asprezza. Riserbando la sua indignazione per le singolarità vituperevoli di questo o quell'individuo, quando s'incontra in casi comuni e generalmente tollerati, l'universale tolleranza si rivela in quel carattere benevolo della sua ironia, come quando dice de' soldati in guarnigione che insegnavano la modestia alle fanciulle, e alleggerivano i contadini delle fatiche della vendemmia. Così la sua analisi è mescolata di malizie, d'ironie, di motti arguti, di riflessioni piccanti, e la sua espressione è così colorita, che spesso nelle cose si sente l'impressione, e nell'impresione trasparìscono le cose: onde il suo stile, mentre è sempre semplice e preciso, è insieme sempre spiritoso. Ed è ancora altamente pittoresco, perché il poeta, oltre ad una eminente facoltà di analisi, possiede una potente immaginazione. Appunto perché le cose fanno sul suo spirito una così viva impressione, le qualità più astratte, le nozioni più astruse, i fenomeni più spirituali

prendono faccia e gli si movono innanzi come esseri animati. E come tutto nasce da osservazione diretta delle cose nella loro individualità, quei colori non hanno niente di comune, e nascono con esse le cose. Non vi sorprendi mai ripetizione o reminiscenza di colorito; tutto è nuovo, perché tutto è proprio e non si rassomiglia che a se stesso, a quel modo che nessun individuo si rassomiglia con altro. Onde avviene che tanti personaggi, tanti fenomeni, tante malizie, tante apparizioni lasciano nel tuo spirito sempre una immagine, che te ne conserva la memoria. Fino il Griso e il Nibbio, fino Gervasio e Tonio, chi può dimenticarli? attaccati i loro nomi a certi tratti plastici e caratteristici, che ti s'improntano nell'immaginazione. Nessuna malizia ti sfugge, nessuna ironia ti lascia indifferente; non ci è apparizione sì piccola e insignificante che non abbia una sua faccia propria, se non altro, per dirti che la è piccola e insignificante. Vedi la forma sprezzante, con la quale è indicata la morte di Griso, come d'un animale senza pensiero, senza parola e senza rimorso, senza alcun vestigio di senso umano. E non perché non pensi e non parli, ma perché il poeta con l'aria di chi guarda e passa, non degna raccogliere pensieri e parole di un essere così insignificante e volgare nella sua malvagità. Questa potenza e proprietà di colorito tu non l'incontri solo nell'analisi, ma ancora più nella rappresentazione, quando alla descrizione e al discorso succede il dramma, cioè a dire quando tale personaggio, tale avvenimento ben descritto, bene analizzato, entra in una data situazione. Mentre si opera e si parla, il poeta è là che dà il rilievo, scolpendo le figure, animando gesti, movenze, positure, dipingendo al di fuori tutta la vita interiore così bene esplorata, e cogliendo a volo le sinuosità più fuggevoli e più delicate della rappresentazione. E tutto questo mondo è così sempre tutto intero innanzi al poeta, che analisi e rappresentazione s'illuminano a vicenda, entrando l'una nell'altra e l'una all'altra specchio e rilievo, di guisa che spesso un tratto analitico ti rischiara tutta l'azione, e un gesto, una parola ti richiama tutta l'analisi. Don Abbondio è il personaggio meglio analizzato e più compiuto. Lo incontriamo nelle più varie

situazioni, sempre diverso e pur sempre quello. La sua nota fondamentale è la pusillanimità, che nelle situazioni più accentuate prende la forma acuta della paura; e la sua diversità è apparente, è nelle varie gradazioni di quella nota, come sono le sue stizze, le sue impazienze, la sua poltroneria, e fino il suo coraggio, quel tale coraggio della paura. Veggasi come così varie situazioni di animo sono illuminate da tratti analitici, e come talora un suo gesto, una sua parola ti richiama l'analisi, e gli caccia d'improvviso e a sua insaputa il gran segreto della sua natura a tutti manifesto, fuorché a lui, qual è il motto famoso: « il coraggio uno non se lo può dare ». Spesso l'analisi è il frontespizio della rappresentazione, ed hai un vero processo logico, una specie di premesse e di conseguenze; talora è in antagonismo e ne vengono grandi effetti estetici, come quel don Abbondio in quello stato di perfetta quietitudine, quasi di uomo contento che faccia il chilo, col suo famoso: « chi è Carneade? » rimasto proverbiale, còlto a volo e fissato in caricatura, con quella zimarra, con quel camauro, in quella figura grottesca, e da quel sicuro lido lanciato subito in pieno mare tempestoso. Queste intime commessure delle cose scrutate e connesse con tanta virtù intellettuale, e allogate, rilevate, armonizzate con l'occhio sicuro di un artista consumato, producono nell'unità dell'insieme anche l'unità del colorito, espressione immediata delle cose e delle loro impressioni sul poeta, e così preciso e giusto e semplice, perché la visione è chiara e l'impressione è vera.

Tale esce qui lo stile nelle sue forme intellettuali e fantastiche dalla sorprendente combinazione di due forze amicamente operose, un grande vigor logico e una immaginazione potente. Il suo carattere è la precisione congiunta con l'evidenza nella massima semplicità. O per dirla con una parola, è la naturalezza, quell'immergersi e obbliarsi della mente nella natura e parer una con quella. Il che se desideri nelle parti serie e ideali, dove senti alcuna volta una certa ineguaglianza, un certo sfoggio come d'idee e di colori uscenti più da previsione mentale che da visione immediata, trovi sempre e in grado eccellente nelle parti mezzane e comiche della vita e nelle sue analisi. Chi disse

che lo stile è l'uomo, disse una mezza verità. La verità intera è questa, che lo stile è la cosa nel suo riflesso e nel suo effetto sulla mente. Da questo lavorìo esce la cosa impressionata, sì che tu ti accorgi che la è passata per la mente e ne ha ricevute le impressioni. La storia dell'arte è la storia di questa unione. Talora la mente accoglie in sé la cosa con poca serietà, e resta lei, e vuol comparir lei, e per volerla troppo abbellire, troppo assimilarla a sé, la snatura. Questo chiamano eleganza, che nella sua esagerazione conduce sino a' processi artificiali e convenzionali. A questa eleganza oppone Manzoni la sua naturalezza, sì che la cosa esce dalla sua mente nella integrità e nella verità della sua natura e delle sue impressioni. In questo senso Manzoni è il vero padre della nuova letteratura, il cui carattere a' nostri giorni è la naturalezza. Pur voi vedete da quello che si è discorso finora, come si richiedono maggiori mezzi e maggior potenza di mente a produrre questa naturalezza, che a produrre quella eleganza. Perché se è facile copiare artificialmente e riprodurre l'eleganza, difficilissimo è ottenere la naturalezza, la quale presuppone lo studio e l'intelligenza e l'amore delle cose, quali te le dà la natura e la storia, e una grande virtù nella mente di assimilazione e di produzione. Onde avviene che i più, come sono molti che si dicono scrittori popolari e realisti, correndo appresso alla naturalezza, trovano l'insipidezza, che è la cosa uscita dalla mente senza sapore e senza colore, senza quell'impronta spirituale, che le viene dalla sua dimora e dalla sua trasformazione nella mente.

Tale lo stile, e tale la lingua. Il grosso materiale è qui la lingua parlata e intesa dall'un capo all'altro d'Italia, intramezzata di lombardismi e di toscanismi, che le comunicano la vivacità del dialetto. Scopo della lingua non è l'eleganza, che la impoverisce, la cristallizza in classificazioni arbitrarie e convenzionali, con un'aria di solennità artefatta; ma scopo è qui la perfetta similitudine sua con le cose, una espressione di quelle la più precisa e la più immediata, nella quale conformità consiste la sua bontà. Ond'ella ti riesce ricca, variata, mescolata di forme e di accenti, sempre propria e plastica, tale che assicuri

la più rapida e la più evidente trasmissione delle cose ne' lettori. E perché il popolo concepisce appunto così, e vede per immagini e in modo vivo e pronto, scegliendo le vie più brevi, tutto ellissi e scorciatoie e troncamenti e abbreviazioni, come si vede ne' suoi dialetti, si comprende la grande popolarità di una lingua simile, e come di tutte le prose italiane questa sia che si legga tutta e volentieri da tutte le classi.

Chi mi ha seguìto, vedrà non essere poi maraviglia che quell'uomo, sopravvissuto per molti anni a se stesso, morto in un tempo men favorevole alle sue opinioni religiose e al suo quietismo politico, ebbe pure tale testimonianza di onore, che per la sua unanimità si può chiamare nazionale. L'Italia, finite le lotte e calmate le passioni, giusta perché contenta, mirava in lui l'uomo che meglio seppe comprenderla non nella diversità de' suoi partiti che passano, ma in quella universalità di tradizioni e di aspirazioni, che sono il fondo della vita nazionale, e che nel momento dell'azione tutti ci unì, a quel modo che tutti fummo uniti appresso al suo feretro.

[Nella *Nuova Antologia* del dicembre 1873, vol. XXIV, pp. 742-65].

LEZIONI

Lezione I

[IL ROMANTICISMO E GLI « INNI SACRI »]

Lasciamo stare altro, entriamo in materia. Io voglio in quest'anno, insieme con voi, fare lo studio delle diverse letterature del secolo XIX, delle loro diverse relazioni: centro, la letteratura italiana. Non vi dirò ora con quali criterii, con quale metodo dovremo procedere. Vi dirò solo che per me lo « studio » non è un « soliloquio », è un « dialogo ». Quando dobbiamo trattare una materia, io maestro intendo essere il primo studente, e mi sforzerò essere il più laborioso e disciplinato. Ma che vale lo studio mio al quale voi siete estranei, ignorando come, per quali vie io sia giunto al risultato, quali ricerche sieno state necessarie, quali meditazioni vi si possano fare? Il giovane che sente, e ignora la via per cui si è giunto al risultato, è passivo, inerte; come avviene in tutte le epoche stazionarie e paludose in cui un popolo non studia per cercare, ma per imparare. Quell'imparare a mente è decadenza; cercare, investigare per quali vie l'uomo di pensiero e di genio abbia camminato, ecco il progresso, qui è l'acqua corrente.

Voglio oggi offrirvi un primo studio sul secolo XIX. Dopo dovrò dirvi in che modo io lo abbia fatto, come abbia trovato la materia della critica, e sarà una lezione sopra la lezione. Perciò ho bisogno di uditori benevoli non solo, ma di giovani che mi sieno intorno come il « mio due », il mio opposto, il mio controllo. Ciò che si chiama lezione, diventerà studio e scuola in cui giovani e maestro sieno una sola e medesima cosa.

Ora, vi darò un semplice avviso. Farò le mie lezioni il lunedì e il venerdì dalle due alle tre e mezzo. Straordinariamente, mercoledì, vengano da me nell'Università quei giovani che non si spaventano di questa prospettiva, che intendono lavorare con me e formare una di quelle scuole di lavoro comune che fanno difetto in Italia e formano la grandezza della Germania. Questi « studenti effettivi » li prego di riunirsi in seduta preparatoria mercoledì alle due. Là li conoscerò, esporrò loro i miei criteri, il metodo che terremo, il modo di organizzare la nostra scuola. Noi saremo gli attori, gli « uditori » saranno la platea. Il professore non dovrà esser solo e presentare semplicemente il lavoro suo, ma il suo e il lavoro dei giovani.

Come dicevo, vengo ora ad offrirvi un primo studio sul secolo XIX.

Signori, riportatevi alla fine del secolo XVIII. Qual è l'ultimo lavoro letterario che fa grande impressione? Per cui solo, quasi, rimane l'autore immortale? I *Sepolcri* di Ugo Foscolo. E che cosa sono questi *Sepolcri*? Sono il mondo della natura e dell'uomo, senza cielo, senz'anima, senza Dio.

Passano quindici anni, un nuovo secolo è cominciato, e il primo lavoro con cui si presenta il secolo XIX s'intitola: il *Natale*, la *Passione*, la *Risurrezione*, la *Pentecoste*, l'*Inno alla Vergine*. Che cosa è questo? È la ricostruzione del cielo dopo due secoli d'indifferenza religiosa, è il cielo gettato in una società scettica ancora e materialista.

Vi è passaggio tra questi due lavori? Come in sì poco tempo un mondo letterario finisce e comincia uno opposto, che è la negazione del primo?

Noi uomini del secolo XIX siamo figli di una delle più violente, delle più radicali reazioni che si trovino nella storia, il cui lievito dura ancora, a cui non ancora sono state mozzate le unghia. Capite che parlo del 1815: è un nome che in quella data riacchiude una reazione politica, filosofica, storica, letteraria.

Il XVIII è il secolo della ragione; il nuovo si chiama « Santa Fede », « Santa Alleanza ». Il XVIII si chiamava scettico, materialista; il nuovo comincia con uno spiritualismo mistico e

spinto fino al più puro idealismo. Il XVIII si sente erede del Risorgimento, solidale con la Riforma; il nuovo passa sul capo al Risorgimento come se questo non esistesse, e cerca la sua legittimità, le sue idee nel Medio Evo, nel papato con le sue istituzioni, nella monarchia del diritto divino, nelle classi coi loro privilegi e con le loro distinzioni. Non solo ci è diversità, ma contrarietà: il nuovo secolo comincia con superbia da vincitore, tiene il vinto sotto i piedi, se ne fa contraddizione assoluta. Da una parte è il diritto di natura, dall'altra il diritto divino: alla sovranità popolare si oppone la legittimità; quello proclamava i diritti dell'uomo, questo i diritti dello Stato.

Non poteva la reazione essere né più violenta nelle azioni, né più radicale nelle conclusioni.

È naturale che una reazione penetrata nella filosofia, nella storia, nella politica, per cui nei sogni di vittoria vagheggiavasi la ricostituzione dei maggioraschi e dei privilegi sotto le ali del diritto divino, è naturale che non potesse non penetrare nella letteratura. E la letteratura nuova del secolo XIX sorge prendendo nome diverso, in opposizione di quella del XVIII, un nome di guerra — e si chiama « romanticismo », letteratura dei popoli romantici.

Signori, non ci appaghiamo di parole, dobbiamo analizzare. Che era la letteratura del secolo XVIII, che era la nuova che sorgeva fra la reazione romantica?

Che era quella del secolo XVIII? Un ideale: l'uomo nello stato di natura, com'è nato, volente e possente, con le sue facoltà, i suoi diritti. Questo è l'ideale. Il reale di quella letteratura, cioè l'opposizione in cui l'ideale s'infrangeva, qual era? La società. Scopo di predilezione è la natura, scopo di maledizione la società che avea guasta l'opera della natura, negati quei diritti, tolta l'espansione a quelle facoltà. La natura è glorificata, la società dispotica, privilegiata, è scomunicata. In questi casi rimangono immortali certi motti che li riassumono. Rousseau in un momento di esaltazione [ne] cava dalla immaginazione uno che fece il giro d'Europa e rimase immortale: « L'uomo è nato libero, ed è dappertutto in catene ». Qui è il riassunto di quell'ideale e di quel reale.

Ma questa società che era scomunicata, derivava dal cielo; colui che stava alla cima di essa dicevasi vicario di Dio, quelli che rappresentavano il potere laico erano i re per grazia di Dio. Se un uomo nasceva ricco, e un altro in altre condizioni, se ci erano frati oziosi, clero corruttore vestito alla laica, con laicali tendenze, se ci era una nobiltà accanto alla monarchia del diritto divino, ciò era pei fini imperscrutabili di Dio.

Chi legge i libri di quel tempo, vi troverà il segreto dell'odio contro il cielo, nei primi momenti della lotta. Ed è un progresso: prima ci era stata indifferenza, ora ci è odio. Si crede alla complicità del cielo con quell'ordine sociale, con quella degenerazione e corruzione.

Tale è il contenuto della letteratura del secolo XVIII. Leggete i filosofi e i poeti nostri e vi troverete l'uomo come è per natura, troverete libertà, eguaglianza, guerra contro le istituzioni e contro il cielo che le protegge. Qual'è la forma di questo contenuto?

Parini, Alfieri, Foscolo, i grandi del secolo XVIII gli dànno la forma. Tutto quello è effetto di un pensiero scientifico che a poco a poco ha fatto le sue conquiste, specialmente in altre nazioni, e che ora giunge in Italia. Quell'uomo in stato di natura, guastato dalla società, non è qualche cosa di vivente, che si trovi nelle condizioni storiche e reali. Queste sono la negazione dell'ideale venuto dalla speculazione, astratto, pensato, non calato nella vita. E l'uomo può avere l'ingegno che vuole, ma deve subire la necessità del suo concepire che è lui stesso. Quell'ideale non penetra in tutta la vita di colui che lo vagheggia, rimane idea astratta; così sentiamo anche oggi dire: Patria, Umanità, Virtù — parole che esprimono concetti, in cui non è ancora l'ideale.

Nel secolo XVIII l'ideale rimane dunque ancora concetto, qualche cosa partorita dall'intelligenza, senza antecedenti storici, tranne che non si voglia considerare come un antecedente quello stato di natura su cui si arzigogolava. Per conseguenza quegli uomini a quel contenuto astratto doveano dare una forma di doppio carattere: astrazione cioè ed esagerazione.

Astrazione, perché quello è un concetto che ha delle qualità, ma non corpo, non sentimento, non fede; manca di ciò che costituisce la vita. Esagerazione, perché è un concetto non calato nelle condizioni storiche del tempo e del luogo; non ci sono forme reali, storiche, viventi: rimangono piramidali, colossali, quanto più grandi, tanto meno viventi.

Darò un esempio per dimostrarvelo, perché l'astrazione ha bisogno di qualche cosa di vivente innanzi per determinarsi. Prendiamo Farinata e Timoleone: l'uno di Dante, l'altro di Alfieri, tutti e due grandi patrioti, in lotta con la vita. Le forme di que' due sono sintetiche, l'analisi non ci è penetrata; e ci sono de' tratti generali che risvegliano accessorii e particolari. Farinata non è un concetto generale, cui il poeta dia un nome e possa chiamarlo: Timoleone. È un uomo vivente che Dante ricordava, di cui aveva sentito parlare, una forma quasi contemporanea al poeta, in cui questi sente se stesso. Tratti giganteschi escono dalla bocca di Farinata. Voi vi sentite non innanzi a un'idea, ma ad un uomo, perché ci trovate le condizioni reali, la vita. Quel verso:

> Ciò mi tormenta più che questo letto

in bocca a Timoleone sarebbe rettorica. Ma Farinata lo dice innanzi al nipote del suo nemico, sorgendo con l'orgoglio di uomo di grand'animo, in mezzo a circostanze reali, rimanendo immobile e indifferente innanzi al Cavalcanti che apparisce mentre egli parla. In questi versi:

> E se, continuando al primo detto,
> Egli han quell'arte, disse, male appresa,
> Ciò mi tormenta più che questo letto:

voi sentite che non ci è astrazione, ma realtà. Timoleone è un concetto del poeta, un concetto di gran cittadino e patriota. Alfieri non rispetta la persona, l'essere vivente che gli sta innanzi. Non si cura di domandargli: — Chi sei? —. Alfieri prende la

forma come un pretesto per rappresentare le sue idee. Ecco la differenza essenziale tra la forma dantesca e la neo-dantesca, cioè quella degli scrittori del secolo XVIII che credono riprodurre la prima. Da una parte astrazione, dall'altra essere vivente.

Ma queste idee, queste qualità astratte concepite astrattamente, bisogna incalorirle, perché il poeta non è il filosofo. Ed Alfieri era poeta, avea sentimento ed immaginazione. Cosa si fa quando avete innanzi un'invitta astrazione, l'essere del vostro intelletto? Gli si dà un calore il quale non nasce da lui in quanto si muove nelle condizioni reali, perché è un essere astratto: è quello un calore comunicato dall'immaginazione del poeta. Timoleone è più caldo e più eloquente di Farinata, parla per cinque atti, mai ci fa una impressione, perché il calore gli viene da fuori; è il poeta che solo sta tra i suoi personaggi e cerca dar loro il fuoco del proprio pensiero. Oggi ci è una bella frase, venutaci dal francese, molto caratteristica: « egli si sdegna a freddo ». Indica sdegno rettorico, non esistente in fatto nell'animo, venuto da fuori, dall'immaginazione. Tal è il sentimento nella forma del secolo XVIII.

Quando si hanno esseri che non vivono, senza realtà nella vita contemporanea, che sono concetti, che avviene? Il poeta non sente necessità di concepirli con certe forme storiche, gli è indifferente che il greco abbia veste greca o italiana, che l'italiano moderno vesta come l'antico. Dico « veste » parlando di forma in generale. Perciò quegli uomini che aveano quegl'ideali astratti li vestivano con le forme cui erano avvezzi nelle scuole, dalla loro educazione. E si ha il fenomeno singolarissimo che la letteratura del secolo XVIII, nuova pel contenuto, rimanga inviluppata nelle forme antiche. Il contenuto nuovo apparisce in una Italia che fa frasi, senza coscienza.

In Alfieri, Parini, Foscolo c'è anima nuova che comparisce all'antica. Quelle forme che oggi diciamo classiche, che sono? Una certa solennità, una certa gravità: non le greche, ma le latine sono prevalenti, e si usa dire: « la maestà latina ». Tutti gli studii di latinità davano alla forma una solennità come di chi sta sul piedistallo o in pulpito, come sto io ora.

Abbiamo dunque contenuto democratico, libertà, eguaglianza, in forma patrizia, aristocratica: non è l'uomo naturale che rappresentavasi, ma la società detestata.

Credo aver fissato i lineamenti generalissimi della letteratura del secolo XVIII. Ideale nuovo che non sa trovare la forma corrispondente, democratico in forma patrizia: il parlare del popolo non lo sentite, eppure tutti parlavano di popolo e scrivevano pel popolo.

Tali sono in Italia i lineamenti della letteratura. Maggior progresso si osserva in Francia. Ci era la prosa francese giunta alla sua trasparenza e finezza analitica; la critica era progredita con Diderot che parlava dell'imitazione della natura; Voltaire scriveva con quella prosa evidente che noi non abbiamo ancora. Ed è naturale: la grandezza d'un popolo non s'improvvisa, viene dopo lunga elaborazione. La Francia continuava la sua storia da Rabelais e Montaigne senza interruzione fino a Voltaire. L'Italia cominciava ad avere una letteratura nuova, respingendo la storia di due secoli di servitù e degradazione.

Un altro paese cominciava con noi la sua letteratura, parea nelle stesse condizioni nostre. Ne avete già il nome sulle labbra, la Germania. Schiller era contemporaneo di Alfieri, Klopstock pubblicò la *Messiade* nei primi anni del secolo XVIII. Tutti e due i paesi ricominciavano il loro cammino letterario; ma l'Italia rigettando le sue memorie, le sue tradizioni, accostandosi alla vita europea. La Germania ricominciava il suo cammino, rigettando l'influsso straniero venutole dalla letteratura francese, riattaccandosi alle memorie e tradizioni proprie.

Federico II, il gran re, era uno spirito forte; sull'anima di lui fu grandissima l'influenza di Voltaire, intorno a lui sorse una letteratura aulica, leggiera, foggiata secondo lo spirito francese, in contraddizione con lo spirito nazionale: per cui seguì una reazione. Al tempo che l'Italia rigettava Accademia ed Arcadia, come degenerazione nazionale e letteraria, la Germania al contrario rigettando l'influenza straniera, ricercava le sue memorie e tradizioni.

Capite la differenza della posizione. Cercando la vita sua

nelle proprie viscere, la Germania incontra il Medio Evo, con le memorie gloriose, le conquiste, la lotta contro i papi; s'incontra nella Riforma e vi trova Lutero, la guerra al papato, la libertà del pensiero, il sentimento religioso fortificato, ingrandito. Questa era la nuova letteratura in Germania, contemporanea alla nostra. In quanto sceglievansi le forme nel popolo, viventi, ripudiando le imitazioni classiche, in antagonismo alla vecchia letteratura la nuova si chiamò « romantica ».

Il romanticismo, che ci venne mezzo secolo dopo, nasceva in Germania quando tra noi manifestavasi un nuovo contenuto ma in forme vecchie.

Qual era l'ideale romantico?

Noi ci facciamo un'idea strana dell'ideale, crediamo che sia un concetto, una idea circoscritta; immaginiamo che potendo concepire l'ideale possiamo diventare ideali, avere una letteratura ideale. Italiani e Francesi sentendo dire: — Ideale! ideale! —, pensarono di avere una letteratura ideale. Ma l'ideale non è l'idea, è un insieme, un tutto; sentimento, intelligenza fusi insieme, ciò che diciamo: anima in date disposizioni. Per raggiungere l'ideale non basta concepirlo astrattamente. Quando ad esempio si dice: — Amo la patria, amo una bella donna, amo la gloria —, ci è amore rettorico, non ci è l'ideale; una forma molto plastica, poco ideale. L'ideale è una certa disposizione dell'anima come l'aveva Dante, come l'ebbe anche Petrarca, come l'hanno avuta Tasso e Leopardi. Il povero Leopardi fu chiamato malato pel suo ideale! Or tutto questo può essere il modo di concepire di un popolo, la malattia di una nazione.

L'ideale tedesco è rappresentato in tre parole: « intimità », « malinconia », « umore ». A quest'ideale noi siamo stranieri, perciò esse meritano essere spiegate perché si comprenda che un popolo può avere quell'ideale, un altro no, tranne per eccezione qualche individuo.

Prima condizione dell'ideale romantico è la disposizione dello spirito a sequestrarsi dal mondo esteriore, a chiudersi in sé, tra i suoi cari, a farsi un piccolo mondo, a rimanere straniero alla vita. Un tedesco con la sua famiglia, col suo giardino, i suoi

libri, gli amici, si fa un piccolo mondo che gli basta. Questa concentrazione dell'animo, questo chiudersi là dentro, è l'« intimità ». Per questa disposizione che voi provate talvolta, quantunque di rado, e che può essere determinante in tutto un popolo, avviene che l'uomo vede con altro occhio le cose terrene, con « occhi mutati », dicea Leopardi che l'aveva. Nella solitudine del pensiero il corpo si affina, le forme si assottigliano, si entra in un mondo vaporoso, fantastico. Goethe, che il primo comprese codesto, dice: « Il poeta deve vivere nel regno delle ombre », e sapete qual regno ha egli creato, in cui la realtà è spezzata, le forme sciolte, tutto è ricomposto secondo il pensiero: il *Faust*, opera che parrebbe miracolosa senza quella disposizione nazionale.

Quando avete i fantasmi e il sentimento di essi, si dà loro grande importanza: in tal caso si comprende che sorgano grandi poeti e grandi filosofi, quelli abitanti il regno delle ombre, questi il regno delle essenze; perché pensando, meditando, astraendo, si forma quello che dicesi la forza, la virtù speculativa.

Non so se sia riuscito a spiegarvi le delicate gradazioni dell'intimità; passo alla « malinconia ». Noi ci formiamo un'idea della malinconia come dell'ideale. La crediamo una certa tristezza dolce, soave, nata da qualche cagione esteriore od interna; ma questo è un senso grossolano di quella parola, è il fenomeno fisiologico. Pel tedesco la malinconia è condizione dell'ideale, dell'intimità. È la forza di raccogliersi, di concentrarsi in sé, che dà aria di uomo ritirato, da frate, perché nel Medio Evo i frati erano ascetici e mistici.

L'« umore ». Noi Italiani non lo conosciamo, i Francesi lo hanno qualche volta, come può concepirlo un Francese, un giuoco di spirito, un *pétillement*. L'umore tedesco è profondo. Quando l'uomo concentrato in sé vede la natura schiudersi, la superficie aprirsi, uscirne come onde sonore, come una musica, vede il fantastico apparirgli, e ci crede, ne ha il sentimento, allora si sente riconciliato con sé. Quando sopraggiunge l'indifferenza, l'incredulità, ed ei si accorge che i fantasmi sono un giuoco, che quel mondo è capriccioso, sorto a caso, e vede la

dissoluzione degl'ideali, allora tristezza profonda lo invade, ride d'un riso amaro, come quello di cui si vede qualche segno nel pazzo: ciò costituisce l'umore tedesco, quale lo studieremo in Heine.

L'ideale romantico è questa intimità, questa malinconia, quest'umorismo. Che forma prende? Forme gotiche: grandi ombre in mezzo alla luce; ci è l'indefinito, il vago, il misterioso, il fantastico, ci si vede l'uomo che abita nelle ombre.

Qui non trovate niente di reazione, trovate la manifestazione d'un gran popolo, un nuovo mondo venuto dalle viscere del paese, il sentimento nazionale.

Questa scuola romantica càpita in Francia quando in Germania già aveva perduto il suo regno, colla filosofia di Goethe e di Schiller. Trova un popolo dedito alle applicazioni sociali, che oggi diremmo positivo, in mezzo alle sue grandi lotte. Ci era una letteratura ufficiale e falsa, perché tutte le letterature auliche fioriscono nel falso. La letteratura imperiale era in Francia quello che in Italia la letteratura del regno italico di Eugenio Beauharnais. Il Giordani scriveva il panegirico di Napoleone, il Cesari disputava di lingua e traduceva Terenzio, il Monti scriveva la *Musogonia* e la *Proposta,* l'Istituto Lombardo era in fiera lotta con la Crusca. Il grande contenuto di Alfieri e di Foscolo è sciolto nelle ultime poesie, sonetti e canzoni che il Monti faceva a chiunque ne chiedesse. Questa letteratura aulica in Francia era in decadenza, quando ci capitò il romanticismo, specialmente per opera di madama di Staël e del suo libro *De l'Allemagne*. Per opposizione all'impero la gente che combatteva Napoleone, vedendo in lui la tirannia all'interno, il regno della spada al di fuori, e cercava una diga nell'idea religiosa e in quella di autorità, trasformò il romanticismo tedesco, ne fece uno strumento politico, di partito, un'arma di guerra. Il sentimento religioso puro del romanticismo tedesco (però anche certi tedeschi congiuravano servendosene, per esempio gli Schlegel) si trasforma, diventa papato, con Bonald, De Maistre, ecc... Comincia la guerra contro il secolo XVIII.

Ma lasciamo il romanticismo francese, senza vedere ora che

cosa divenne in Victor Hugo, che lo ridusse ad antitesi: di ciò ci occuperemo a suo tempo; veniamo all'Italia.

In Italia ci era allora un giovane, aveva venti anni, educato in Milano, Alessandro Manzoni. Trovava in casa le idee rivoluzionarie, perché la madre era sorella di Cesare Beccaria. Andato a Parigi, ne tornò volteriano ed enciclopedista. Aveva le idee rivoluzionarie del secolo XVIII, ammirava la forma di quel contenuto, era entusiasta di Alfieri, ammiratore di Monti. La sua educazione era classica. Vediamo i primi saggi del suo ingegno.

Muore Carlo Imbonati ed egli scrive dei versi. Che cosa sono? Reminiscenze del « sogno » del Petrarca, divenuto cosa volgare ne' sogni dell'antica letteratura italiana.

Un anno dopo, nel 1806, scrive l'*Urania*, concezione mitologica. Primi saggi in cui si rivela già l'ingegno: c'è la forma plastica, chiara del Monti; ci trovate però qualcosa che vi annunzia che quel giovane farà il suo cammino. Sentite l'orgoglio in que' versi: — Voglio tentar nuove vie,

> o far, che s'io cadrò sull'erta,
> Dicasi almen: sull'orme proprie ei giace —.

Ci sentite un elevato mondo morale, che era la vera conquista della letteratura del secolo XVIII:

> ...conservar la mano
> Pura e la mente: de le umane cose
> Tanto sperimentar quanto ti basti
> Per non curarle: non ti far mai servo.

L'*Urania* è un ideale, l'ideale di Pindaro che si forma nella sua mente: è lui che sente in sé qualche cosa di Pindaro: ci trovate indizii di qualche cosa di nuovo. Dategli un mondo nuovo e svilupperà le sue forze.

A Parigi, in mezzo a quella corrente di romanticismo alla Staël, il giovane si arresta, studia la letteratura tedesca, la francese: e non gli bastano libri, si mette in comunicazione col mondo vivente, con Goethe, con Cousin, fu il beniamino di

Fauriel. La sua vista s'è allargata, tornerà in Italia con orizzonte più vasto. Esce dagli studi romantici, appropriasi il romanticismo come allora era concepito. Nel 1815, quando tutto era Santa Fede, concepite come un poeta tornando da Parigi in Italia faccia succedere ai *Sepolcri* gl'*Inni sacri*. Concepite il cammino per cui da un mondo senza Dio, senza cielo, si giunga al *Natale*, alla *Passione*, alla *Pentecoste*.

Ma quest'*Inni* sono forse il cielo? il cielo quale concepivalo il secolo XVIII, cielo della autorità, del diritto divino, del dispotismo, del papato e della monarchia, contro cui sentivasi ancora il ruggito di Foscolo e di Alfieri? Non è questo cielo, è uno tutto opposto; ci è un Dio che non sta accanto alle « vegliate porte » dei potenti, ma tra i pastori: un cielo democratico, posto come egida accanto ai deboli della terra. Manzoni non ha passioni sanfediste o rivoluzionarie, rimane straniero al furore della reazione francese. In questo mondo nuovo vede un nuovo, un puro cielo religioso, quale già fu concepito nella sua purezza e poi guasto dagli uomini, — quello de' poveri e degli oppressi.

È il cielo romantico dei Tedeschi? Trovate qui il sentimento del fantastico, dell'infinito, del soprannaturale? — Presso i Tedeschi la poesia romantica ha grande semplicità, ha il sentimento del fantastico. Ci è negl'*Inni* del Manzoni? Crede egli con fede profonda? Ha quel sentimento del soprannaturale? Trovo che quando s'imbatte in qualche cosa di soprannaturale, ei si contenta di accennarla, secca e nuda. Darò degli esempi.

Un fatto importante nella storia biblica è che Gesù nacque proprio in quel giorno che era stato profetizzato. Se il Manzoni avesse sentimento reale di questo fatto, quale non dovrebbe essere il suo raccoglimento, la sua unzione, la sua semplicità di fede? Il Manzoni dice:

> Da chi il promise è nato,
> Ond' era atteso uscì.

Che impressione riceve da quel fatto? Quando talora il soprannaturale lo investe, non lo getta tra le ombre, la sua immagina-

zione italiana si forza di renderlo concepibile, vuol trovare qualche parola che lo faccia comprendere.

Altro fatto commoventissimo che s'incontra negl'*Inni* è che il figlio di Dio viene in terra per redimere gli uomini, e muore per essi. Può aversi cosa più commovente di questa? Ma il poeta cerca qualche cosa che vi renda comprensibile il soprannaturale, e il soprannaturale compreso è distrutto. Egli immagina l'uomo nell'abisso profondo da cui ha bisogno di alzarsi per forza di altri, di Cristo; e vi fa il magnifico paragone del masso. Che impressione sentite leggendo quei versi? Vi trovate in cospetto del Dio? Avete il raccoglimento religioso? No. Rimanete maravigliati innanzi al masso, troppo ben descritto, che da accessorio rimane il principale della poesia. E son certo che molti di voi ricordano il paragone ed han dimenticato la cosa a cui si riferisce, o ignorano a che proposito sia stato fatto. Qui dunque non ci è l'ideale del tedesco, ci è l'immaginazione chiara e plastica italiana.

Gli angioli scendono in folla dal cielo per annunziare la nascita di Gesù ai pastori. Come tratta di questo la Scrittura? Con pochissime parole: « *claritas Dei circumfulsit illos* ». Lo scrittore biblico, con la semplicità degli uomini di fede, non ha bisogno di spiegare, ricamare il soprannaturale. Qui vedete gli angioli:

> accesi in dolce zelo,
> Come si canta in cielo,
> A Dio gloria cantar.

E il poeta vuol seguire l'ultima impressione di quella musica:

> L'allegro inno seguirono,
> Tornando al firmamento:
> Tra le varcate nuvole
> Allontanossi, e lento
> Il suon sacrato ascese,
> Fin che più nulla intese
> La compagnia fedel.

Vedete gli effetti di questo suono, che commuove l'immaginazione del poeta il quale fa magnifici paragoni; avete rappresentazione esterna, superficiale, non intima.

Con la debita riverenza al grand'uomo, è questa la parte mortale, classica, oratoria, descrittiva, talvolta rettorica de' suoi *Inni*. Nella *Passione* e nella *Risurrezione* quante apostrofi, quante esclamazioni!

La parte viva degl'*Inni*, quella in cui si rivela il poeta, ancor giovane, è quando ei lascia il soprannaturale e tocca la terra, quando vi rappresenta le impressioni umane rimpetto a que' fatti. Il sentimento democratico esalta il poeta, lo rende semplice, efficace, quando rappresenta il cielo come difesa degl'infelici.

Sentite la nuova poesia che nasce, sentite in questi versi chi descriverà la madre di Cecilia in mezzo alla peste:

La mira Madre in poveri
Panni il Figliuol compose,
E nell'umil presepio
Soavemente il pose.

Addio forme descrittive, addio paragoni! Sentite il sentimento dell'eguaglianza umana in un piccol tratto rimasto immortale:

a tutt'i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò.

Quanta verità in questi versi:

Nelle paure della veglia bruna
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.

Guardate se si può meglio rappresentare l'anima della femminetta abbandonata dagli uomini e che cerca aiuto alla Vergine:

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lacrima depone,

E a Te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone.

Sentite il reale, sentite il terreno mostrarsi nella pienezza della fede verso quel soprannaturale descritto innanzi. Ci può essere di più vero di questi versi:

Per Te sollevi il povero
Al ciel, ch'è suo, le ciglia,
Volga i lamenti in giubilo,
Pensando a Cui somiglia?

Ecco la parte viva degl'*Inni*. Quando il poeta vuol gettarsi nel soprannaturale, comparisce oratorio, retorico; quando si accosta alla terra, le sue forme sono semplici ed eloquenti. Cavate già l'indizio che quest'uomo non è nato per rappresentare l'ideale come concetto dell'intelletto; quando troverà un campo determinato, svilupperà la sua potenza.

Negl'*Inni* trovate appena qualcosa di ciò che sarà quando scenderà in terra: mettete questo mondo accanto ad Ermengarda, a Napoleone morente, ai *Promessi Sposi*, e comprenderete che la forma semplice, moderna, la troverà quando avrà occasione di accostarsi alla realtà.

Terminata questa parte dello studio, dovrei cercare qualche frase per farmi applaudire, ma io parlo alla buona, senz'effetto. Solo vi dico, poiché si fa oggi molto uso della parola « positivo », che noi dobbiamo in modo veramente positivo studiare.

[Ne *La Libertà* del 31 gennaio 1872].

Lezione II

[L'IDEALE RELIGIOSO DEGL'« INNI » - ADELCHI]

Cerchiamo dunque di fissar bene i risultati ottenuti dalle investigazioni che l'altra volta facemmo. Siamo riusciti a questa conchiusione, che gl'*Inni* del Manzoni sono un ritorno del mondo religioso, ma per le condizioni dello spirito moderno e appunto perché quello è un ideale di ritorno, non è immediato, diretto. Trovammo che negl'*Inni* la parte teologica è soverchiata dalla parte morale, il sentimento religioso dal sentimento artistico. Non vengo ora a darvi delle prove, do il risultato degli studi fatti su questo ritorno dell'ideale religioso nel secolo XIX. Ma non ci è più il sentimento del soprannaturale, il sentimento di ciò che è santo, bensì un mondo morale elevato, una bella forma artistica. Gl'*Inni* del Manzoni non sono un fenomeno isolato: leggete il *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand, Lamennais, la stessa *Vita di Cristo* di Renan, e vi troverete il doppio carattere moderno: al sentimento del soprannaturale vedrete succedere il sentimento del mondo morale, al puro sentimento religioso la contemplazione artistica.

Dobbiamo dunque analizzare più da presso l'ideale religioso risorto, perché gl'*Inni* sono qualche cosa di produttivo, producono le altre poesie del Manzoni e i *Promessi Sposi,* producono l'*Ildegonda* del Grossi, e tutto il mondo artistico cristiano che fino ai nostri tempi è stato così spiccato in Italia ed oggi è ancora spiccato in Francia. Analizziamo bene questo redivivo sentimento religioso, per aver la chiave onde giudicare tutti i lavori che ne derivano.

Questa idealità del mondo religioso, come è nata nella mente di Manzoni? Come si è formato il secolo XIX? Ci è sotto un concetto volgare, perché le grandi ispirazioni nascono da' ragionamenti di luogo comune che noi facciamo. Ci era il Cristianesimo storico, divenuto pura forma, vuota forma, senza sentimento, senza spirito. Anche oggi un credente che recita il *Pater Noster* e la *Salve Regina,* e pronunzia col cuore quelle parole, quante bellezze artistiche, quanti sentimenti vi trova! Per gli animi indifferenti e schivi come quelli del secolo XVIII, quelle forme divengono cose volgari, comuni; come per chi si fa la croce, recita il *Pater Noster* e poi va a mangiare, o va a dormire, queste sono divenute cose abituali, forme vuote di contenuto.

Qual è il ritorno religioso del secolo XIX? È il sentire che queste forme vuote appartengono all'epoca del Cristianesimo non ancora contaminato, nel suo stato di origine ideale, lungi dalla corruzione e dalla degradazione. È come se si dicesse: — Questo che voi odiate non è il Cristianesimo vero, è quale lo hanno fatto gli uomini, la storia, le passioni, gl'interessi. Se volete essere giusti, spogliate dalla profanazione storica l'ideale, e sarete indotti a sclamare: « Quest'ideale l'amo, l'adoro »; perché tutti ammettono la giustizia, la libertà, la democrazia cristiana —. E vedete come un secolo respinge gli eccessi dell'altro, come è rigettato il pensiero eccessivo del secolo XVIII, che pure scosse un poco il secolo XIX, il quale ripristina nella coscienza l'idea religiosa. In tal modo quell'ideale ritorna nella coscienza umana.

Ma gl'*Inni* del Manzoni rappresentano veramente questo ideale di ritorno, con quei fenomeni co' quali esso si ripristina nella coscienza umana? Vediamolo.

Prima però dobbiamo spiegare le parole. Quando l'ideale colpisce per la prima volta l'immaginazione, la fantasia, ed è creduto con semplicità, allora è ideale « immediato ». Tale affacciossi il Cristianesimo primitivo agli apostoli, ai primi cristiani ne' quali l'idea cristiana è vivente. Vivono, mangiano in comune, mangiano in carità, come dicono essi medesimi, essi

scelgono i loro capi, tutti si considerano eguali. Ora ciò chiamasi ideale immediato come la prima apparizione, affacciasi per la prima volta alle genti cristiane.

Abbiamo un monumento immortale di poesia, uscito da questo ideale. Non parlo della Bibbia, la poesia delle poesie, e nemmeno del Vangelo, che in tempi più lontani ci presenta l'ideale non ancora profanato dagli uomini. Parlo anche di inni, quelli della Chiesa. Sapete che anche oggi essi sono viventi in musica: il *De Profundis*, il *Te Deum*, il *Miserere* anche oggi ispirano le immaginazioni musicali. E quegli uomini che li composero non avevano l'abilità tecnica, non l'ingegno del Manzoni, maneggiavano una lingua ad essi pervenuta per tradizione, parlata difficilmente, mezzo barbara, il latino. Eppure in quegl'inni quanta vita voi sentite! C'è l'ideale innanzi alla coscienza, il quale prorompe vivo perché penetrato nell'animo, ed esce dall'animo di chi lo contempla.

Ricordate che vi parlai dell'« intimità », che può essere proprietà di tutto un popolo. Ebbene, che cosa rende immortali quegl'inni, con tanta vita in quella lingua aspra, rozza? È questa intimità. È che quei Santi Padri, quegli uomini che innalzano le loro parole al cielo, avevano Dio non fuori, ma dentro di loro, intimo. Notate bene questo, perché v'indica la piaga della poesia italiana. Noi possiamo concepire colla mente la patria, la famiglia, la nazione, la religione, la gloria, l'amore; ma tutte queste cose sono ancora fuori di noi, non sono ancora ideali, non sono poesie.

Quando sentiamo quelle concezioni diventar parte della nostra esistenza, parte dell'anima nostra, in modo che non possiamo vivere senza quel mondo dentro di noi; allora quelle che erano innanzi concezioni intellettive, diventano sentimento, non le vediamo solamente fuori, le sentiamo, e questo sentirle si chiama « intimità ». Ecco quello che fa trovarci l'intimità in Dante, in Petrarca, negli scrittori primitivi, ecco il segreto che rende quegli inni musicati sempre vivi, perché non sono la voce dell'artista, ma dell'anima che sente il bisogno di volgersi a Dio, e ci è la profonda semplicità dello scrittore.

L'ideale degl'inni collocato nella storia, cade tra gl'interessi, le lotte, le passioni, e sorge profonda opposizione tra lui e tutto ciò che non è lui, che gli è stato messo intorno. Allora egli sorge con contenuto estraneo al di dentro, contrario a lui, e che egli cerca respingere. L'ideale nella sua espressione con la collera, col sarcasmo, con la satira, rappresenta quel sentimento negativo, il desiderio di cacciare l'intruso. — Vi darò un esempio. Guardate Dante nel *Paradiso,* che in parte è un prodotto filosofico, teologico, dommatico. Ebbene, Dante ai suoi tempi vedeva l'ideale cristiano profanato, specialmente da quelli che dovevano esserne i custodi, i tutori, i ministri, specialmente dal papato. È ricevuto Dante alla porta del Paradiso da San Pietro, il quale in mezzo alla beatitudine eterna, si accende di collera vedendo Dante, e gl'intima che tornando in terra gridi contro quella profanazione, ed esclama:

— Il loco mio, il loco mio che vaca —.

La sedia è occupata, ma vaca perché colui che l'occupa è indegno! Quanta nuova vita in quell'ideale, allorché vi penetra la collera contro la profanazione che gli uomini ne hanno fatta!

Dopo avere spiegato con chiarezza l'ideale immediato e l'ideale pieno di contenuto storico, vediamo come Manzoni sviluppa il suo. Che doveva essere questo? È naturale: essendo ideale di ritorno, non bastava che Manzoni ricostruisse i lineamenti generali dell'ideale cristiano, bisognava si sentisse commosso e si ribellasse contro la profanazione che ne avean fatta gli uomini, contro il vituperio di cui lo aveva coperto il secolo XVIII, il quale si estolleva meritamente su quell'ideale profanato: ci avesse mostrato come esso si sviluppi da quel fango e si affermi. Se Manzoni avesse fatto così, se per esempio nella *Pentecoste* fosse entrata la contraddizione storica, ed egli avesse preso il flagello di Dante, che impressione avrebbe fatto sulla vita contemporanea, quante repulsioni, quante collere, quanti applausi suscitati!

Se volete vedere qualche cosa di simile a ciò che avrebbe dovuto avvenire, rammentiamo quando giunsero in Italia le

Ultime parole di un credente, di un prete, di Lamennais. Ricordo (io era giovinotto allora) che profonda impressione fece quel libro venuto a noi tardi, tradotto, orribilmente tradotto. Quante irritazioni, quante confutazioni sollevò. Cosa era? Era il prete che finiva apostolo della rivoluzione, che avea sentito il suo secolo. Così Victor Hugo, così Lamartine, che avean cominciato tra le nebbie reazionarie, se ne svilupparono sentendo la voce dell'età contemporanea. Verso la fine Lamennais invoca Dio contro gli oppressori della Polonia, si rivolge al papa, che secondo Cristo dovrebbe essere il sostegno della democrazia, proteggere gli sforzi degli amici della libertà, che vogliono scuotere il servaggio: voi ci sentite non solo l'ideale cristiano, ma ancora qualcosa della vita reale.

Un esempio più recente. Quanta impressione ha fatta la *Vita di Gesù* di Renan! Qual è il segreto di questa impressione? Eccolo: Renan abbozza Cristo mentre ha innanzi il mondo morale contemporaneo, il mondo della libertà; egli è un uomo di questo secolo, appartiene ad un partito politico, ha una patria, una missione: tutto questo rende il libro attraente, perché voi vi sentite un riflesso della società vivente.

Invece gl'*Inni* del Manzoni passano inosservati, sono come non scritti: ciò che avviene spesso in Italia, la quale è apata, inerte. Anche quando Goethe scrisse nel suo giornale letterario le lodi degl'*Inni,* chiamandoli, lui tedesco, maravigliosi per forma ed ingenuità (ciò che non è esame serio), quantunque Goethe e Fauriel si fossero fatti patroni del giovine poeta (e voi sapete che quando giunge in Italia una voce straniera che esalta un italiano, quest'italiano diventa subito una gran cosa, com'è difetto dei popoli senza coscienza, che non sentono essere il loro giudizio eguale in valore a quello degli altri); ebbene nonostante ciò gl'*Inni* non destarono impressione. L'Italia si accorse degl'*Inni* quando Manzoni divenne celebre. Gl'Italiani solo quando il genio di Manzoni si fu sviluppato ed ebbe acquistato coscienza di sé negli altri suoi lavori, si ricordarono che quell'uomo aveva fatto degl'inni, e ciò prova in favore dei lavori posteriori, non in favore di quelli che si erano dimenticati.

Manca nell'ideale degl'*Inni* il contenuto storico, e perciò essi non sono lirica, non epica, non drammatica, poiché ciascun genere di poesia suppone un ideale pieno di contenuto, calato nella storia; qui il contenuto è generale, vuoto della vita contemporanea, vi manca il processo interno, quell'affermarsi come sé, il calor del mondo reale, lo scendere in mezzo alle lotte, ai contrasti, e poi di nuovo affermarsi. Dunque cosa sono gl'*Inni* di Manzoni? Sono come quelle poesie primitive nelle quali i popoli narrano le proprie credenze, il sistema teologico che essi si fanno del mondo, e che diconsi « teogonie », poemi religiosi. Sono teologici, coi lineamenti generali religiosi non ancora determinati, perché ancora fuori della storia.

Lo stesso dirò dell'uomo nuovo come lo concepisce Manzoni, e come si trova negl'*Inni*. Un mondo nuovo genera un uomo nuovo. Se quel mondo rappresentato dal Manzoni vi riproducesse un ideale redivivo, l'uomo da lui rappresentato dovrebbe essere la riproduzione dell'uomo antico religioso. Or quale è il carattere dell'uomo poeticamente concepito dall'immaginazione di Manzoni, negl'*Inni*? Quest'uomo non ha base in terra ma nel cielo, al di là della terra; colà sono tutte le origini, là si rivolgono tutte le aspirazioni. Ciò è appunto perché l'uomo non sente se stesso come uomo, ma rispetto al cielo, patria ultima, definitiva. Quale sentimento nasce da questo capovolgimento della base dell'uomo? da quest'uomo il cui centro, la cui aspirazione è fuori, al di là della terra? È il sentirsi uguale a tutti i suoi, per cui si chiama loro simile, loro fratello: l'uguaglianza cristiana dinanzi al cielo. Il ricco e il povero, il nobile e il plebeo sono tutti fratelli in Cristo, tutti redenti da Cristo; il cielo è aperto a tutti, se sapranno meritarlo. Questo ho chiamato sentimento democratico degl'*Inni*.

È questa la democrazia del secolo XVIII? No, è una nuova, la democrazia cristiana, l'uguaglianza di tutti gli uomini dirimpetto al cielo, e non come uomini, ma come cristiani, fratelli in Cristo, redenti da Cristo. Ma l'essere gli uomini tutti uguali dirimpetto al cielo non porta per conseguenza che debbono essere uguali anche in terra. Ecco la differenza profonda tra le

due democrazie. Anzi il buon cristiano deve rassegnarsi al posto in cui Dio l'ha messo su questa terra; il bene e il male, tutto viene da Dio, anche il dolore, e questo lo consacra, lo santifica, lo rende capace di andare in cielo: la ricchezza, la nobiltà, la potenza vengono da Dio. In questo mondo l'uomo non ha missione da combattere, perché è mondo provvidenziale; è la Provvidenza che deve punire i malvagi, sollevare gli oppressi: tu non hai diritto di rifare colle tue mani il mondo, colle tue mani farti giustizia.

Negl'*Inni* c'è una differenza radicale del concetto dell'uomo. Che cosa è quest'uomo cristiano del Manzoni? È sottoposto all'autorità esteriore, perché l'autorità deriva da Dio, deve rassegnarsi al suo stato perché gli è assegnato da Dio, non ha diritto di odiare, di resistere, di vendicarsi, perché l'uomo che l'opprime è creatura di Dio come lui: non solo non devesi vendicare, ma deve perdonare; non solo non odiare, ma amare. E nasce il sentimento dell'amore universale, il desiderio di un mondo concorde. Quella che si dice pace celeste è applicata alla terra, e spinge quest'uomo abbozzato negl'*Inni*, questo povero, a volgersi al cielo, dire: — Il cielo è mio —:

> Per Te sollevi il povero
> Al ciel ch'è suo le ciglia.

Calpestato dal violento non prega Dio che lo punisca, ma che lo corregga:

> Scendi bufera ai tumidi
> Pensier del violento;
> Ispira uno sgomento
> Che insegni la pietà:

prega Dio che lo renda pietoso.

Questo mondo ci rappresenta Dio che nasce povero:

> Che nell'umil riposo,
> Che nella polve ascoso,
> Conosceranno il Re.

Voi vedete da questi tratti che cosa è l'eroe cristiano, il tipo dell'uomo nuovo.

Spingiamoci un po' innanzi, alle conseguenze.

Ma se è vero che siamo sulla terra di passaggio, se è vero che l'ultimo fine al quale siamo indirizzati è al di là della terra, che cosa sono dunque le passioni, le lotte, le guerre, gl'interessi che ci occupano nella vita terrena? Ombre, vanità, polvere: morte è redenzione, ciò che ci è di vero è al di là della vita terrena.

Così dal concetto dell'uomo del Manzoni nasce l'ascetismo, il misticismo. E concepite il frate di quei tempi che dopo le tempeste della vita cercava la solitudine, concepite Dante che cerca il convento e vi chiede la pace, Petrarca che finisce solitario la sua vita. Questa tendenza mistica, ascetica, è l'essenza dell'uomo cristiano.

Vedete però abbozzato il mondo e l'uomo negl'*Inni,* in lineamenti indeterminati: non ci è la storia, l'ideale non è sceso nella vita. Accompagniamo Manzoni nella formazione di questo ideale. Qui ha messo le categorie, le leggi, i lineamenti generali del suo uomo e del suo mondo. Vediamo quando scende nella storia, come realizzi quell'ideale.

Infatti il movimento ideale religioso del secolo XIX è accompagnato da un movimento pronunziato di studi storici. Da una parte sono filosofi teologi, come Bonald, De Maistre; dall'altra grandi storici, come in Germania Savigny, in Francia Thierry, in Italia un grand'uomo ch'è nostro, Carlo Troya. Che cosa sono questi studii storici? Non ci è solo un sentimento scientifico, il desiderio di trovare la storia nelle forme primitive, originali, scartando i giudizi affrettati, vagliando i risultati ottenuti da altri. Non è solo lo spirito del passato, che vi spiega lo sviluppo dello spirito storico. Ci era ancora la stessa tendenza reazionaria contro il secolo XVIII.

Ma spieghiamoci. Le parole « rivoluzione » e « reazione » non devono prendersi in senso assoluto, indicando « reazione » quanto c'è di male, « rivoluzione » quanto c'è di santo. Vi sono reazioni più potenti macchine rivoluzionarie, che le stesse rivoluzioni.

Per cui anche le reazioni hanno il loro significato storico, la loro efficacia. Vediamo nella storia questo spirito reazionario contro il secolo XVIII.

Dapprima si domanda: — Come mai dalla storia han potuto nascere i saturnali del '93, Marat, Robespierre? — (I quali però erano uomini che avevano in sé lo spirito del loro secolo). Allora si cerca di rifare il mondo storico, di andare alle prime sorgenti, di far la critica ad uso di un partito politico, per vedere se possono venir fuori nuovi risultati. Con queste idee preconcette si ottengono risultati opposti a quelli del secolo XVIII.

Per uscire dalle astrazioni vi darò un esempio, il più vicino alla nostra lezione: la questione longobarda. Come il Risorgimento parlava con isdegno e disprezzo del Medio Evo, considerandolo epoca di barbarie, così il secolo XIX fa centro di studi il Medio Evo, e s'incontra con la questione longobarda, la quale non fu agitata solo in Italia. Savigny scrisse un magnifico capitolo su di essa, e Manzoni non aveva letto Savigny quando se ne occupava.

Vediamo un po' il secolo XVIII, il XVII, il XVI (perché il XVIII non è uscito come un fungo dalla storia, le sue origini rimontano alla metà del XV), come considerano la questione longobarda?

Dimostrano gli storici di quei tempi che i Longobardi erano un popolo straniero, che venuto in Italia finì coll'immedesimarsi col popolo latino; che quello avea conceduto a questo l'uso delle leggi sue, le libertà municipali, tutte le larghezze che potevano avere gli uomini longobardi, tranne la superiorità del dominio. Perciò, dicevasi, se i Longobardi non fossero stati disturbati nella loro opera unificatrice, fin d'allora si sarebbe avuta un'Italia nazione; prima colla violenza, poi col dolce e lento mescersi delle razze, e l'Italia sarebbe stata una come la Spagna, e la Francia. E ciò per quegli storici era un risultato così grande che doveva renderli indulgenti verso i Longobardi: Machiavelli li esalta, Muratori li difende, finanche l'ultimo filosofo del secolo XVIII, morto nel XIX, Romagnosi, n'è invaghito, li ama,

li giustifica. Che era questo? Voi lo sentite: era l'Italia, era il sentimento politico dell'unità nazionale che rivelavasi nell'apologia dei Longobardi. E se da una parte si glorificavano questi, dall'altra non avevansi parole a sufficienza severe contro papa Adriano che chiamò i Franchi, Carlomagno, alla distruzione del regno longobardo. Per quegli storici liberali, questa era la prima colpa del papato contro cui ribellavasi il loro animo patriottico. Perciò Machiavelli qualifica severamente l'appello allo straniero per mantenere l'Italia spezzata.

Questi scrittori vanno più innanzi e si sforzano di distruggere la leggenda di Carlomagno, di quel Carlo tanto ingrandito dai frati, considerato come il principe più grande del Medio Evo. Essi lo seguono passo passo, fra l'altro constatano le violenze da lui commesse in Italia, mettendo in dubbio la donazione del patrimonio di San Pietro al papa. Leggete Giannone e vi troverete largamente sviluppate queste considerazioni.

Manzoni si gitta negli studi storici, comincia a leggere cronache e trova la questione longobarda. Con che tendenze la esamina? Mette in un fascio Machiavelli, Muratori, Romagnosi, gli storici francesi e italiani del tempo (aveva letto Troya, non Savigny), fa la controparte dei loro risultati, giunge a conchiusioni contrarie. Dimostra che i Longobardi, stranieri, erano rimasti stranieri, avevano conculcata la gente conquistata, usurpate le terre del papa, il quale aveva diritto di chiamare Carlo non contro gli Italiani, ma contro gli stranieri. Ed ammettendo che i Longobardi avessero fatta l'unità d'Italia, non è lecito, per salvare le generazioni a venire, condannare le genti romane a subire le violenze dei Longobardi. Vedete in quale altro ordine di tendenze trovasi il Manzoni negli studii storici. Gittato in mezzo a quelle idee, leggendo cronache, confutando Muratori con critica che si fa perdonare per la bontà, per la moderazione e per lo spirito, gli sorge l'idea di cavare da tutto quello una tragedia storica. Ecco l'origine dell'*Adelchi*.

— Chi è questo Adelchi? — direbbe don Abbondio, se vi ricordate. Com'esce fuori? Desiderio si comprende, egli fu l'ultimo re longobardo; si comprende Carlomagno: sono uomini della

storia, naturali eroi della tragedia storica. Ebbene, questa tragedia si chiama l'*Adelchi*.

Qui dovrei spiegarvi come Manzoni concepisce la tragedia storica in opposizione alla tragedia astratta di Alfieri; come cercò concordare l'ideale voluto dall'arte e il reale comandato dalla storia; come, non potendo risolvere il problema, venne ad una conchiusione strana, creare personaggi reali ed ideali, metterli insieme, in linea parallela. Concezione falsa, assurda, ma di cui ora non posso parlarvi: ce ne occuperemo quando vedremo il modo come Manzoni concepisce il romanzo storico.

Intanto, nell'interesse de' nostri studi, prendiamo a corpo a corpo l'*Adelchi*. Chi è questo Adelchi? È l'ideale degl'*Inni*, l'uomo dal carattere indeterminato, che Manzoni abbozzò, ci cominciò a mostrare nei' suoi *Inni*, e che egli vuole realizzare. Immerso negli studi storici, obbligato dalla sua teorica a creare caratteri ideali, prende il figlio di Desiderio, Adalgiso, ne fa la sua creatura, il suo ideale realizzato, ne fa l'Adelchi. Lasciando per ora tragedia e personaggi storici, Adelchi è quel tipo di eroe cristiano che ei cerca tradurre.

Vediamo di abbozzarlo bene come lo concepisce Manzoni. Siamo in tempi barbari, tempi di violenze, tanto da parte di quelli che parlano in nome di Dio che da parte di quelli i quali son contro Dio, di chi scomunica e di chi è scomunicato. Ebbene, Manzoni su questo mondo di violenze gitta l'ideale di un mondo morale più elevato, più civile, cristiano: questo ideale è Adelchi. Vediamolo in diversi tratti della tragedia.

La sorella di Adelchi, Ermengarda, reietta da Carlo, si presenta alla casa paterna: il primo pensiero del padre è: vendetta! Adelchi pensa alla sorella, cerca di consolarla, di rianimarla. Vedete in mezzo a tempi di violenze barbariche sorgere un sentimento delicato: l'amore, la pietà verso la sorella.

Desiderio maturava grandi disegni, sentiva che fino a quando il papa fosse stato a Roma, egli avrebbe avuto i Franchi e Carlo sulle spalle. Voleva che il papa fosse « re delle preci, signor del sacrificio », ed occupare egli il soglio temporale. Notate da quanto tempo la idea storica (Desiderio è un personaggio sto-

rico) dell'unità d'Italia si è presentata allo spirito. E poi quante vie, quanti modi si dovettero tentare perché divenisse matura!

Il papa chiama Carlo che viene in Italia con un esercito, dopo aver ripudiato la moglie, figlia di Desiderio, appartenente a famiglia di scomunicati: i papi già avean cominciato a scomunicare.

Desiderio ed Adelchi, padre e figlio, stanno in presenza. Cosa vuol Desiderio? Ei non respira che vendetta per la figlia, vuol finirla con Roma, vuole consolidare il regno longobardo, estenderlo in tutta Italia: grandi progetti di re. Egli re, longobardo, ama la patria, la famiglia, tiene in mira fini politici e domestici, — tutte cose che costituiscono l'uomo.

Adelchi consiglia a Desiderio di restituire le terre usurpate al papa, di stringersi a lui in amicizia.

> — Perire,
> Perir sul trono, o nella polve, in pria
> Che tanta onta soffrir... —

risponde il padre. Ed il figlio ripete il consiglio.

Analizziamo questo tratto, perché le linee generali di un carattere devonsi rintracciare nei tratti speciali in cui il poeta lo ha rappresentato.

Desiderio sente la vergogna in un senso mondano: per lui l'aver occupato terre, e piantatavi la sua bandiera, e poi ritirarsi è vergogna: l'aver offeso il papa e poi chiedergli amicizia, è vergogna; — no, piuttosto morire! —. Adelchi ha il sentimento cristiano della vergogna: commetter torti, far violenze agl'inermi, occupare per forza le altrui terre, ecco dov'è la vergogna, non in ciò che al mondo sembra tale: si deve avere il coraggio di dire: — Ho mal fatto —. È questo un sentimento nuovo nel tipo eroico rispetto alla letteratura del secolo XVIII.

Avviene ciò che Adelchi aveva presentito. Carlomagno cerca passare le Alpi colle sue genti, il diacono Martino indica ai Franchi un passaggio nascosto e non difeso, traditori longobardi cospirano di consegnare Desiderio vivo nelle mani di Carlo. Questa tragedia politica, questo mondo si svolge innanzi ad Adelchi.

Che farà egli? Egli non vuol guerra, vuole vendicare la sorella, ma da cavaliere di quei tempi, con un giudizio di Dio, con un duello a corpo a corpo, senza spargimento di sangue innocente. Innanzi a quel mondo della barbarie Adelchi diviene ciò che diviene un uomo il quale non vede il suo ideale realizzato, — elegiaco, contemplativo, pensoso, triste. E sfogasi con lamenti. Sentite lo sfogo che Adelchi fa con un amico intimo, perché son parole caratteristiche. — Il core, dice egli ad Anfrido,

... mi comanda
Alte e nobili cose; e la fortuna
Mi condanna ad inique; e strascinato
Vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura,
Senza scopo: e il mio cor s'inaridisce,
Come il germe caduto in rio terreno,
E balzato dal vento —.

Ecco dunque un uomo che ha l'istinto delle grandi cose, che ha l'istinto della generosità, della giustizia, della vera gloria, il quale si sdegna se vede combattere contro gl'imbelli, si adira della ferocia dei soldati contro donne e fanciulli — e che finisce *rêveur*, come dicono i Francesi, chiuso in sé, e cerca sfogarsi con il suo amico.

Intanto i fati si affrettano: i Longobardi sono vinti, Pavia è presa, Desiderio fatto prigione, Adelchi si è chiuso in Verona, Verona stessa è dai traditori consegnata a Carlo: è il momento della catastrofe. Come finirà Adelchi?

Vedete Saul, che è il vero protagonista della tragedia di Alfieri, il più interessante, segnacolo all'ira divina; egli, vedendosi sconfitto, perduto, esclama:

— Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui morto —.

L'idea del suicidio s'impossessa di Adelchi, egli vuole uccidersi. E, notate! perché non si uccide? La ragione è di molta finezza, assai delicata, suppone una gran forza morale. — Tu vuoi ucciderti, dice a se stesso, perché non ti senti la forza di

guardare in faccia al vincitore! E questa è falsa vergogna, è lo spirito mondano: ciò che sembra coraggio è viltà, il coraggio sta nel presentarsi vinto, incatenato, al nemico della tua famiglia, a colui che ha oltraggiato tua sorella —.

Questa è forza di un mondo morale più elevato. Quando si vede vinto, ferito e preso, che cosa domanda Adelchi? Domanda di essere presentato al vincitore, vuole aver la forza di rimaner calmo innanzi a lui, di sentirsi più alto, più felice di lui. Quella scena è di un grande effetto nella lettura. Vedete Adelchi ferito, trascinato nella sala dove è il vincitore freddo e rigido — il barbaro rappresentato in tutta la sua rozzezza — dove è anche il padre prigioniero, che veniva da Carlo a chieder grazia pel figlio, non sapendolo ferito a morte.

Adelchi edifica il suo piedistallo. Sapete che quando l'uomo muore, quando l'eroe della tragedia si avvicina alla morte, il modo come muore è il suo piedistallo. Adelchi, morendo, guarda ciò che gli sta intorno con gli occhi della morte: capisce sé, suo padre, il mondo. Egli gode di morire, perché non ha mai saputo che è venuto a fare in un mondo d'ingiustizie e di violenze, egli che ha un sentimento così alto della giustizia. Muore e dice al vincitore: — Tu, felice, tu pure devi morire —.

Si rallegra col padre perché non sia più re:

> — Godi che re non sei; godi che chiusa
> All'oprar t'è ogni via: loco a gentile,
> Ad innocente opra non v'è —.

— Essendo prigione, non potrai più operare —: la maledizione per Adelchi non è nell'operare male, ma nell'operare.

Non ci è nessun mezzo di far cosa gentile, consona al suo mondo ideale; e gli esce di bocca un ultimo stimmate contro quel secolo:

> — ... non resta
> Che far torto, o patirlo. Una feroce
> Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
> Dritto... —

È una maledizione contro il mondo lanciata da un uomo che già gli volge le spalle. Egli muore ed ha sul labbro un'ultima preghiera, un'aspirazione verso l'altra vita:

— Vengo alla pace tua: l'anima stanca
Accogli... —

Ecco, abbozzati nei tratti della tragedia, i lineamenti dell'eroe cristiano, presentatoci da Manzoni.

Che cosa è desso? È l'uomo cristiano che già abbiam veduto spuntare negl'*Inni,* il quale si realizza qui fra le lotte barbariche: egli sente che quell'opera che egli fa è iniquità, e la fa, la fa perché il padre gliel'impone; la fa, ma come un uomo che non compie un dovere per passione, che non ci si mette con tutta l'anima sua, senza un generoso scopo, ma per ubbidienza. Quest'uomo guarda senz'interesse i grandi avvenimenti che si svolgono intorno a lui e che dopo tanto tempo colpiscono ancora la nostra immaginazione di spavento. Ma non ha egli patria, non famiglia, non regno, non ha il sentimento di quella catastrofe storica? Tutto ciò è cosa secondaria per lui, non lo riscalda, non lo spinge ad operare: egli ha l'ideale di un mondo morale più elevato ed opera contrariamente al suo ideale per ubbidienza, in mezzo a un mondo di violenze da cui si sente trascinato come canna.

Ecco dunque il concetto di quell'ideale. E che cosa è questo? È un ideale mancato, un abbozzo, è la prima apparizione di un nuovo orizzonte poetico di contro al secolo XVIII; è, per dirlo con la frase di Dante, una concezione «in cui formazion falla»; concezione non giunta alla forma, all'uomo vivo. E perché? Adelchi opera, ma l'opra riman fuori di lui, opera per dovere, senza che vi partecipi l'anima sua. Quando si tratta di qualche cosa in cui deve entrare parte di sé, egli predica, parla, diventa elegiaco. Perché? Perché non ha l'energia del suo ideale.

Supponete un uomo il quale in tempi di barbarie, di violenza, avesse le grandi aspirazioni di Adelchi, presentisse un mondo migliore, più civile, ed avesse tanta energia da esser capace di attuare il concetto morale ch'ei si ha formato del mondo: l'ideale

non rimarrebbe nel cuore, non si esprimerebbe a parole, non si sfogherebbe in lamenti; egli cercherebbe realizzarlo, cadrebbe vittima, morrebbe, perché il destino degli uomini incompresi che sentono di trovarsi in un mondo alieno ad essi è quello di cadere vittime, martiri dell'avvenire, lasciando una pagina nella storia. Guardate un ideale che vuol realizzarsi nel Marchese di Posa di Schiller: ma qui pure il concetto non è pari all'ideale, e quel personaggio è rimasto un intrigante. L'Adelchi non ha l'energia di mettersi in faccia alla contraddizione, di opporsele, anche a costo di spezzarsi in quella: potrebbe ubbidire rendendo poetico, prezioso il suo sacrifizio, la rinunzia di se stesso in quello stato di lotta. Non è personaggio drammatico; potrebbe essere lirico se l'autore lo mettesse in ultimo in una situazione che gli strappasse un grande lamento contro la violenza de' tempi.

Questo l'ha fatto qui, ma l'eroe non è Adelchi, è Ermengarda. Adelchi? Come volete prendere interesse per Adelchi, trovandovi innanzi a tanta catastrofe, alle figure colossali di Carlo, di Desiderio? Come potete interessarvi alle piccole gradazioni dell'anima delicata e sensitiva di Adelchi, e seguire nel suo sviluppo speciale quell'anima che si sfoga in parole? Adelchi dà il titolo alla tragedia, ma rimane essere secondario.

Manzoni stesso che ha sviluppato il senso critico, dice: — Nessun critico dirà dell'*Adelchi* tanto male quanto io ne penso —. Ma quando lo diceva? Quando Adelchi erasi compiuto innanzi alla sua immaginazione, quando l'ideale era calato nella vita, e Adelchi era diventato padre Cristoforo, Federigo Borromeo.

Se vogliamo acquistare il senso critico, studiando gli autori dobbiamo seguirli così in tutto lo sviluppo della forma del loro ideale, come il naturalista segue il germe in tutte le sue gradazioni nel diventare erba. Anche l'arte ha i suoi antecedenti, i primi tentativi di formazione. Così negl'*Inni* abbiam veduto i primi lineamenti dell'ideale del Manzoni, nell'*Adelchi* il primo abbozzo; ne seguiremo gli ulteriori sviluppi nelle seguenti lezioni.

[Ne *La Libertà*, 7-8 febbraio 1872].

Lezione III

[ERMENGARDA]

Seguiamo il nostro cammino e, prima di fare un altro passo innanzi, guardiamo al passo che abbiamo già dato.

Vedemmo come Manzoni studiossi di rappresentare nell'*Adelchi* l'ideale calato nella storia, l'ideale di quel mondo che in lineamenti generali già si rivela negl'*Inni*. Ebbene, mentre da una parte cerca rappresentare il lato virile di questo ideale, gli lampeggia innanzi alla mente il pensiero di poter mettergli accanto il femminile, e studiasi di realizzare questo nuovo tipo dell'ideale femminile in Ermengarda.

Adelchi ed Ermengarda nelle cronache sono puri nomi, non vi è alcuna traccia di quello che essi furono; parlo di quello che furono internamente, come caratteri, perché dalla storia si sa come finirono Adelchi ed Ermengarda.

Il poeta, che vuol fare una tragedia storica, si sente le mani libere quando ha a fare con questi due, e in entrambi cerca rappresentare il suo ideale, maschile e femminile.

Qual è l'ideale femminile come ci apparisce negl'*Inni*? Ci è una parte comune all'uomo: la delicatezza, la preghiera, il perdono; ma ci è la parte propria della donna.

L'uomo ha un campo più vasto della donna innanzi a sé, ha la vita esteriore in corrispondenza col suo mondo interiore, ha per obbiettivo la giustizia, la libertà, la patria, la natura, tutto il mondo. Qual è l'ideale nuovo, cristiano, rappresentato in Adelchi? È la giustizia, Dio non come Dio semplicemente, ma

come giustizia, essendo Adelchi il giusto che trova offesi i suoi sentimenti dal Medio Evo, da quel tempo di barbarie e di violenza. In lui avete la lotta tra l'ideale nuovo fluttuante innanzi alla sua mente giovanile e la realtà — ideale vuoto di energia. E Adelchi io l'ho nominato più un tentativo di uomo che un uomo vero, vivente.

Per la donna l'universo è una cosa sola: l'amore; attraverso all'amore ella vede il mondo, l'amore modifica l'ideale che le si presenta dinanzi. Per Adelchi l'idea cristiana in se stessa non è direttamente Dio al quale rivolgesi lo spirito nel suo raccoglimento, ma è il Dio della giustizia, della libertà, del diritto. Per Ermengarda l'ideale religioso non rimane idea astratta della giustizia: ella, come donna, ha bisogno di qualche cosa di più plastico per concepirlo. Il suo ideale è l'amor di Dio, lo sposarsi a Cristo, l'essere sposa sia in senso terreno sia in senso celeste. La sede di questo ideale è il monastero, il convento: la giovanetta, prima di entrare nella vita agitata, rivolgendo in mente l'ideale cristiano, va a consacrare a Dio la sua esistenza. Il convento, guardato da questo punto di vista, non ha nulla di poetico. Quando il sentimento del convento o, per lasciare questa parola, il sentimento mistico di un essere che dimora in terra e vuol considerarsi come se fosse nel cielo, quando questo sentimento è immediato, non ancora in opposizione con la vita, se come è formato nella mente va a svilupparsi in un monastero; — diviene semplice espressione lirica, una canzone, un sonetto « per monaca », tema comunissimo nella poesia italiana. Non ci era poeta che non cominciasse i suoi esercizi con sonetti per nozze, terrene o celesti. Foscolo stesso dette il primo saggio del suo ingegno con un sonetto per monaca, che levò gran rumore a Venezia. Questi sonetti potevano essere una grande espressione poetica nei primi tempi, quando era vivo e possente il sentimento religioso, ai tempi di Santa Caterina e di Santa Teresa, ma divennero cosa arcadica ed accademica nei tempi posteriori, dopo che quel mondo era divenuto cosa abituale nella società.

Quando questo misticismo, questa vita tutto cielo, acquista valore drammatico? Quando scende nella vita reale, e trovasi a

contatto colla realtà. Allora comincia a destarsi l'interesse, perché dietro al monastero si affacciano immagini terrene, e la terra penetra là dentro e turba la pace delle immagini celesti. Perciò sono materia interessante di poesia Abelardo ed Eloisa, Adelaide e Comingio, temi fermentati in mezzo a tempi religiosi, e che anche oggi mostrano la loro traccia presentando il contrasto tra la terra e il cielo, l'amore dell'uomo, e l'amore di Dio.

Manzoni in Ermengarda vuol cogliere questo momento, rappresentare la lotta tra il misticismo e il cuore, tra l'amore profanato nella vita e pur resistente, e il cielo che con pensieri di pace chiama su quella donna e vuol staccarla dalla terra.

Vediamo in che modo il poeta ha saputo sviluppare questa lotta drammatica nel personaggio di Ermengarda. Dopo aver acquistato un'idea chiara del modo come Manzoni l'ha rappresentata, vedremo sino a che punto egli sia giunto ad incarnare l'ideale che di Ermengarda si aveva formato.

Ermengarda è un carattere muto. Che vuol dir ciò?

È una di quelle cose che già eransi rappresentate nella poesia italiana. Dante è il grande creatore di caratteri muti, i quali non esprimono di sé che a pena un lampo, ma un lampo che illumina tutto l'orizzonte della loro vita interiore. Un bello esempio, senza cercarlo nella Eleonora di Goethe e in altre creazioni moderne, è la Pia di Dante:

> Ricordati di me che son la Pia;
> Siena mi fé, disfecemi Maremma;
> Salsi colui che inanellata in pria
> Disposando mi avea con la sua gemma.

Nient'altro dice la Pia, pure è rimasta una figura immortale, fresca e viva nella storia.

Quel richiamare il tempo della felicità, l'immagine dell'uomo che l'avea sposata senza nominarlo, senza parole di odio, e il ricordare il tempo nel quale colui le avea dato l'anello, e quel « Siena mi fé, disfecemi Maremma », sono brevissimi tratti che pur rinchiudono e disegnano una intera storia — la quale poi il Sestini diluì in una novella, prima che Manzoni concepisse la sua Ermengarda. E Pia è un carattere muto.

Il poeta è in diritto di trattare tutt' i caratteri e tutti gli argomenti, niente gli vieta di scegliere piuttosto uno che un altro. Ma Ermengarda non è un carattere muto per temperamento o per arbitrio del poeta; ma per necessità della situazione. Si trova collocata in tale condizione dagli avvenimenti, che non può, non deve parlare, non dee esprimere quello che avviene nel suo animo. Un altro esempio, la Mirra di Alfieri. Mirra è muta per necessità della situazione: il momento in cui le esce di bocca il fatale segreto del suo amore pel padre, è il momento della sua morte. Dunque i caratteri muti sono tali per necessità della situazione. E qual'è la situazione di Ermengarda?

Un personaggio poetico ha tutta una vita: il poeta sceglie il momento in cui esso acquista carattere, una tendenza ideale, e quel momento è la situazione del personaggio stesso. Ermengarda, sorella di Adelchi, figlia di Desiderio re dei Longobardi, tanto amata da sua madre che presto morì, avea una sorella monaca, divenuta badessa del convento del Salvatore a Brescia. Viene a Pavia, capitale del regno longobardo, Bertrada, madre di Carlomagno; vede questa giovinetta e dice: — Ecco la sposa di Carlo —. La giovinetta va in Francia, pegno di eterna amicizia tra i due re e i due Stati. Là mena vita da regina, da sposa amata e felice, finché il papa scomunica la famiglia sua. E Carlo, parte per sentimento religioso, non volendo tenere nel suo letto la figlia di uno scomunicato, parte per amore verso Ildegarde, sulla quale già avea messo gli occhi, ripudia la sua sposa e la rimanda alla casa paterna.

La scena si apre: Ermengarda, reietta, accompagnata da soldati di Carlo, giunge alla casa del padre suo. Posti questi antecedenti, qual'è la situazione di Ermengarda? Ma ella apparisce a noi quando già ha cessato di vivere in terra, quando la sua vita è stata profanata. In quei tempi una donna ripudiata era scacciata dalla casa paterna, era onta per lei il rifiuto. Ermengarda dunque apparisce quando non vive più sulla terra, non ha più storia. Che diventa? Un personaggio lirico, non drammatico. Che le rimane? Deplorare il suo stato, non avendo forza di rifare la sua vita, di trovarne una nuova nel suo mondo

interiore: e va a chiudersi in un monastero. Ecco la situazione.

Può essere un personaggio pieno di espansione, e dir quello che sente dei suoi patimenti, raccontare le memorie della sua vita? Niente di tutto questo.

La donna è espansiva con la madre, con la sorella: lì il suo cuore non ha più segreti, può dir cose che arrossirebbe di svelare innanzi a un uomo. È anche espansiva nei primi giorni poetici in cui ha innanzi il suo fidanzato, giorni inenarrabili in cui due anime si abbracciano, combaciano come una medesima persona.

Ermengarda va alla casa paterna e non vi trova la madre, non la sorella che è chiusa in un monastero; ha innanzi il padre, uomo di passioni come io ve l'ho descritto, e il fratello. Viene la prima scena: permettetemi che io ve la disegni con attenzione, perché è delle più belle, forse la più bella della tragedia.

Ermengarda entra muta, smarrita, legge o le par di leggere negli occhi di tutti la sua vergogna. Il padre le volge parole soavi, il fratello cerca confortarla, un sentimento nuovo si fa strada in lei, e pensa: — Dunque non sono reietta da mio padre, dunque ho ancora la casa paterna? —. Allora sorge il bisogno di espansione. E in qual modo la giovane espande l'animo suo? Non parla al padre o al fratello, si mette sotto la protezione della madre che è in cielo: le prime sue parole son rivolte alla madre, la quale l'avea adorna con le sue mani quando andò a nozze, le avea reciso il crine, com'era il costume di quei tempi.

— O madre mia, ella dice,

... oh vedi:
Quella Ermengarda tua, che di tua mano
Adornavi quel dì, con tanta gioia,
Con tanta pièta, a cui tu stessa il crine
Recidesti quel dì, vedi qual torna!
E benedici i cari tuoi, che accolta
Hanno così questa reietta —.

Ecco le prime parole di Ermengarda, che vi rivelano il poeta: è la prima messa in iscena, la prima comparsa del personaggio. E notate « quel dì » due volte ripetuto, e il non osar nominare il padre e il fratello, e il dire alla madre:

> — E benedici i cari tuoi, che accolta
> Hanno così questa reietta —.

Il padre, uomo grossolano, uomo del Medio Evo, tutto passioni, cui sfuggono le delicate gradazioni delle parole di Ermengarda, dovrebbe capire quante angosce, quanto pudore sono in quell'anima, e non tentarla. Ma egli grida vendetta, e le gitta una frase brutale, a bruciapelo:

> — Quel vile,
> Tu l'ameresti ancor? —

Egli non ammette che Ermengarda abbia più amore per colui che l'ha ripudiata.

Vedete ora il carattere muto di questa donna:

> — Padre, nel fondo
> Di questo cor che vai cercando? Ah! nulla
> Uscir ne può che ti rallegri: io stessa
> Temo d'interrogarlo... —

La donna si chiude nel suo pudore, non osa rivelare, nemmeno a se stessa, quello che sente. La scena dunque finisce qui, quando Ermengarda dice: — Lasciatemi andare in un convento, a morirvi in pace —? Ebbene, la scena si rialza mediante uno di quei tratti generosi che voi non potete aspettarvi da Desiderio, ma da Adelchi. Questi, anima più delicata, sente tutto quello che c'è di crudele nelle parole di Ermengarda, quando dice: — Lontana dal mondo io voglio morire —.

Adelchi la interrompe subito:

> — Al vento
> Questo presagio: tu vivrai: non diede
> Così la vita de' migliori il cielo
> All'arbitrio de' rei —.

Adelchi vorrebbe comunicarle una speranza che ella non sente più: — Tu sei giovane, le dice, puoi aspirare ad una nuova vita, non è tempo di parlare di morte —. Ermengarda ritrova la parola, per gittarci innanzi un altro lampo che ci fa intravedere tutto quello che è dentro di lei:

— Oh! non avesse mai
Viste le rive del Ticin Bertrada! —

A chi parla? Non risponde al fratello, parla sola, a se stessa, esprime un sentimento che le viene dall'udire le parole di Adelchi. Che cosa vuol dire questo sentimento? Cerchiamo di tradurlo in lingua volgare, per intendere la differenza tra la grande poesia, [tra] l'espressione poetica e la volgare.

Ermengarda vuol dire: — Il mio fato fu deciso quel giorno che Bertrada mi vide, giorno fatale nella mia storia: non è possibile rifare la mia vita, un giorno solo l'ha cancellata —. Un poeta volgare, come Vincenzo Monti, queste idee le avrebbe esposte in versi bellissimi, ma esse sono parte astratta del sentimento. Il poeta qui fa che Ermengarda parli ad Adelchi, e non gli dica quelle idee; ella ricorda con dolore che Bertrada decise del suo destino: in bocca a lei non sono ragionamenti, non v'è analisi, ma ricordanze. E notate l'espressione di queste memorie: ella non maledice Bertrada, la dice pia, anche nel dolore serba il sentimento della giustizia, non nomina chi l'ha ripudiata, non ha odio, non vuole vendetta. Poche parole bastano a delineare il carattere gentile, cristiano di quell'essere femminile; non ci è via a concetti astratti, ci è il sentimento delle memorie, come si sviluppa nel cuore di una donna.

Fate attenzione alle differenti espressioni poetiche.

Alfieri non ha mai un tratto simile, egli fa la poesia con la testa; ciò che ci fa talvolta impressione, di quanto esce da lui, non è sentimento, non ricordo, è qualche concetto, qualche pensiero acuto, che dimostra un'intelligenza incalorita da un'esaltazione fittizia, non da vero sentimento della vita. In questi pochi tratti del Manzoni, voi sentite già il poeta che comincia a muovere i passi per la sua via.

Ermengarda scompare, succede la tragedia storica, i più grandi avvenimenti ci si svolgono innanzi. I Longobardi che dapprima credono dover essere vincitori, ci si presentano baldanzosi, superbi; Desiderio già pensa di andare a Roma; poi vengono le notizie della sconfitta, Pavia è presa, Desiderio fatto prigioniero, Carlomagno fa la sua entrata trionfale in Roma, con Ildegarde al fianco va a rallegrarsi col papa. Adelchi si chiude in Verona con un pugno di bravi, è tradito, Verona è presa. Tutta la tragedia storica è compiuta, la famiglia di Ermengarda è distrutta: rimane la conseguenza fatale di quegli avvenimenti.

Abbiam perduto di vista Ermengarda: ella è in monastero e prega Dio. Quando ricomparisce?

Il modo di riportarla in iscena mostra già un non comune sentimento poetico. Quando la catastrofe è succeduta, dopo quei grandi avvenimenti, passate oltre: tra le grida di gioia dei vincitori, tra i lamenti dei vinti, guardate, e in fine che comparisce? Un convento! Ermengarda, innocente cagione di que' fatti, è sul suo letto di morte, le suore le stanno intorno, pregano Dio per l'anima sua. Si ottiene qui un grande effetto poetico senza sforzo, col collocare bene in questo momento tale scena, che se la catastrofe non fosse ancora cominciata, sarebbe inutile. Ma qui, dopo tante lotte, tanti avvenimenti, far terminare la tragedia come la vita del Medio Evo, in un convento, con sovrapporre l'ideale cristiano alla terra, è di grande efficacia. Ricorda il *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Che cosa sono que' grandi fatti accaduti? Polvere ed ombra: il momento più interessante della vita è la morte; allora l'anima si stacca dalla terra e sen va alla vera vita. C'è il concetto tragico cristiano, il sentimento dell'altro mondo sovrapposto a tanti fatti che hanno destato in voi interesse, e vi innalza in una regione superiore, nella regione dell'infinito.

Che diviene Ermengarda in quel momento? (perché in questa tragedia storica ci è la tragedia di Ermengarda). Ha una vita tanto possente questa donna, che ella sola mantiene l'interesse innanzi a così grandi avvenimenti. Ella finisce i suoi giorni

in un convento, tutte le ricchezze della vita terrena non esistono per lei. Ella, nel monastero, non è la longobarda, non la donna che vede la sua famiglia distrutta, e i Longobardi oppressi: e ciò che è accaduto fuori il convento, non la tocca. Quali sono i pensieri di Ermengarda? Sono i pensieri ordinari della morte di un cristiano. Io ho avuto talvolta occasione di assistere alla morte di qualcuno: l'uomo allora vede la vita in un'altra maniera. Così Ermengarda morendo dice alla sorella qual'è l'ultima sua volontà; le raccomanda di assicurare ad Adelchi ed a Desiderio ch'ella ha pregato Dio per essi, che ha sempre serbato gratitudine per essi, i quali non l'hanno reietta. Vuol dire di un altr'uomo e non osa nominarlo; la badessa le dice: — Carlo... —, ed allora séguita e prega la sorella di far sapere a quell'uomo che ella non l'odia, che gli perdona. Come vedete, sono questi tratti ordinarii della morte cristiana; e se protraete ancora per poco questa situazione, diventa languida; nulla la farebbe camminare.

Il poeta inventa una specie di macchinetta per prolungare questa vita cristiana, rappresentandola in altro modo. Egli suppone che Ermengarda ignori che Carlo ha sposato un'altra donna, e mentre ella parla con la sorella, conduce la scena in guisa che la badessa le comunichi la nuova fatale. Ermengarda che ha ancora la memoria del suo passato che l'incalza, raccomanda alla sorella di vestirla da regina, di farle tenere nell'urna l'anello che le fu dato presso all'altare, e non per ambizione, non per vanità femminile: — Questa veste m'appartiene, è Dio che mi ha dato questo posto, — ella dice: — e chi sa che Dio non tocchi il cuore di quell'uomo, e che egli non venga un giorno a prendere la mia spoglia qui, nel monastero, e la conduca alla tomba degli avi suoi in Aquisgrana? —.

La sorella crede far bene gettandole questa nuova innanzi: — Carlo è sposo di un'altra —.

Succede un movimento in questa vita uniforme e semplice. Ermengarda cade in delirio: questa donna che sinora ha serbato il segreto del suo cuore, e non lo ha confidato nemmeno alla sorella, la quale, sposa di Dio, non dovea saperlo, ora manifesta

se stessa, il segreto le sfugge, e rivela quali sono le sue memorie.

Un critico tedesco dice che questa scena è piccola, che ci si rappresenta una donna gelosa, da commedia, che qui si guasta il personaggio. È uno di quei critici come ce ne sono molti in Germania, i quali hanno molto ingegno e dottrina, ma non il sentimento dell'arte. Klein, che è quel critico di cui vi dicevo, non sente che qui la gelosia è introdotta non per sé, ma come mezzo di poter rompere il ghiaccio nel quale Ermengarda si trova. Per quel carattere chiuso per forza, pur con tanto desiderio di espandersi, è questo il mezzo ultimo di rivelare il segreto interno, le memorie che ondeggiano nella sua mente.

Immagina nel delirio di stare innanzi a Carlo, il quale rimane ancor freddo alle parole di lei: manifesta l'amore che fino a questo punto ella non ha cacciato dal cuore. Crede di parlare a Carlo, e dirgli:

— Amor tremendo è il mio.
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai: tu eri mio: secura
Nel mio gaudio io tacea; né tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto —.

Sicché in ultimo ecco svelato l'arcano: e comprendete perché le memorie assalgano Ermengarda anche nel monastero: esse non per se stesse si fanno valere, ma perché sono Carlo, sono l'amor suo! Ella non osa dire: — Io l'amo —; ma ricorda il tempo in cui era regina, quando andava alla caccia con lui: così è esposta in modo pudico la vita di questa donna, che ama sempre chi l'ha ripudiata, e nol può dire.

Il delirio affretta la sua fine; quando il segreto le esce di bocca, ella muore. Ritornando in sé, si volge a Dio, si riconcilia con lui, spira dicendo:

— Moriamo in pace.
Parlatemi di Dio; sento ch'Ei giunge —.

E mentre gli occhi di Ermengarda cercano il cielo:

> col tremolo
> Sguardo cercando il ciel,

quello sguardo diviene parola nelle suore, che innalzano a Dio la loro preghiera, perché accolga l'anima di lei.

Che è questo Coro? Le vergini, mentre Ermengarda muore, le sono intorno, la confortano, pregano per lei. È questo un momento lirico cristiano interessante. È la vita di Ermengarda rappresentata non da lei, ma dagli spettatori, che ricordano la lotta da lei sostenuta nel convento, dove è stata per cinque anni, lotta tra la memoria del passato che non l'ha mai abbandonata e l'amore di Dio, che spesso ha cercato di cancellare l'affetto di lei per un uomo. Le suore dunque ricordano tutta la vita di Ermengarda nel monastero, quand'ella rammentava la Mosa:

> Oh Mosa errante! oh tepidi
> Lavacri d'Aquisgrano!

e il tempo ch'ella andava a caccia insieme col re, di che ella parlava non osando parlare direttamente di Carlo e dire che l'amava. In ultimo si esprime il sentimento dell'offerta che Ermengarda fa di sé al Signore.

Il sentimento del Coro è che la lotta, la quale Ermengarda sostiene nel convento, quell'amore tenace che non può cacciar via, il dolore, il martirio, le aprono la via del cielo: perché soffrire in terra è godere nell'altra vita. Intorno a questi pensieri è ricamato tutto il Coro.

Dopo aver rapidamente mostrato come Manzoni rappresenta Ermengarda, vediamo di esaminare che cosa è uscito da lui, che è Ermengarda, che è questo Coro.

Dissi che Adelchi è un ideale vuoto di energia, mancato. Ermengarda è veramente l'ideale femminile che Manzoni vagheggiava? Volete sapere che dovrebbe essere Ermengarda perché si sviluppasse tutto l'ideale immaginato dal poeta? Bisognava

prendere Ermengarda al principio della sua vita, accompagnarla nelle sue vicende, dimostrare la storia del suo cuore, che cambia insieme coi fatti in mezzo ai quali si trova, per vedere la lotta che è in lei tra l'amore di un uomo e l'amore di Dio: allora sentireste il valore drammatico di Ermengarda, avreste la donna. Il poeta invece vi gitta come un antecedente tutta la storia terrena di lei; per mostrarci il suo amore ricorre alla supposizione poetica che le escan di bocca, quand'ella cade in delirio, frasi come questa:

— Tremendo amore è il mio... —,

e subito dopo muore cercando il cielo cogli occhi. Sentite qui veramente la lotta tra l'amore terreno e il celeste?

Vorrei farvi sentir bene il vuoto che è intorno ad Ermengarda. Come ideale di donna impareggiabile ricordo la Margherita di Goethe, che è una di quelle donne rimaste eterne nell'orizzonte poetico, perché tutto ciò che costituisce la sua natura non si manifesta con frasi poetiche, con immagini, con apostrofi, ma mediante situazioni drammatiche, cioè col saper trovare al di fuori tale situazione che possa meglio disegnare un lato del carattere.

Per esempio, Margherita va in chiesa: ecco l'ideale cristiano, qui il monastero, là la chiesa.

Margherita ha rimorso di aver ceduto alle insistenze di Fausto, si sente già madre. Comincia a parlare con le compagne, una di queste le narra la storia di un'amica comune: — Sai che è divenuta Lisa? Non è più la buona Lisa di una volta —; e le racconta il fato di questa, che è il fato comune alle giovani che han ceduto la loro verginità. Le compagne se ne vanno e Ghita cammina sola, con queste idee ed impressioni nell'animo. Ella pensa: — Anche io una volta raccontava dei falli di qualche povera fanciulla, e come ero zelante nel condannarla! Io parlava come ora parlano le altre, ed ho commesso la stessa colpa che allora giudicava con tanta severità —. Così pensando, ella giunge ad un crocicchio — ecco la situazione — ove trova un'im-

magine della Madonna, come si soleva metterne fino ai tempi vicini a noi per le vie, anche in Napoli. Ella trova dunque l'immagine della *Mater dolorosa*: col cuore gonfio, bisognosa di espansione, si getta in ginocchio e prega.

Ci è qui qualcosa al di fuori che determina il carattere del personaggio, il quale non è lirico, non ci dà un soliloquio eterno: ci è un « due » che ne determina i sentimenti. Accompagniamo Margherita ancora per poco. Ella va in chiesa, ove si celebra messa solenne con canti e col suono dell'organo: cantasi il *Dies irae*. Quante volte ella l'ha inteso senza che le facesse impressione! Ora le pare che ogni parola sia un rimprovero per lei, che quelli i quali cantano guardino a lei; ad ogni tre versi latini, nuove impressioni nel suo animo. Ed è magnifica la fine: quando ode: — « *Quid sum miser tum dicturus?* »; che dirò nel giudizio universale, innanzi al Dio severo, guardando il quale anche il giusto trema? — Ghita si abbandona nelle braccia di quelle che le stanno intorno, esclamando: — Datemi un'ampolla, mi sento morire! —.

Ermengarda manca di situazione drammatica, parla a lungo, pronunzia nel delirio frasi generali, ma come donna vivente non esiste. Voglio presentarvi un'altra riflessione. Quando Ermengarda parla d'Ildegarde, che impressione ne avete? Sapete voi chi sia questa Ildegarde? No, lei lo sa. Ma in poesia un personaggio deve essere poetico come gli altri. Ildegarde, questa vita di ricordanze, Carlo — che cosa sono per noi? Nomi, parole; non sono messi in iscena, non in situazioni drammatiche, ci sono rappresentati nelle frasi, nelle parole poetiche. Quando diciamo: « Ermengarda », siate certi che non intendiamo Ermengarda della prima e della seconda scena, intendiamo parlare del Coro; ecco quello che è rimasto vivo della tragedia, il canto che le suore innalzano a Dio intorno alla morente. In esso non ci è il carattere virile o femminile dell'ideale, ma il germe della nuova lirica. Le suore, aliene dal mondo, estranee al passato di Ermengarda, piangono, la compatiscono, la consolano: esse non sanno, non debbono sapere, i dolori terreni di un'anima non consacrata a Dio. Quando innalzano la voce intorno ad Ermen-

garda, per loro quello è lo spettacolo ordinario della terra, abituate come sono a guardare all'altra vita. Avete la tragedia umana considerata in modo filosofico, perché la religione è destinata ad essere la consolazione, la filosofia della vita. L'anima di Ermengarda, guardata da un punto di vista celeste, fa loro sentire la religione artisticamente: non ci è niente di appassionato e di turbolento, ciò che è proprio della lirica terrena.

Capite ora perché, guardando le cose tranquillamente, le pure vergini del Signore possono riepilogare la vita di Ermengarda quasi con caratteri poetici: in quelle memorie esse vedono la forma esteriore; e capite perché sin presso al letto di morte possono ricorrere a paragoni per esprimere misticamente amori terreni, che non son nate a comprendere direttamente. Con un magnifico paragone infatti nel Coro è rappresentata Ermengarda, rivolta alle immagini del passato, poi tutta del cielo, poi di nuovo volta alla vita terrena: esse che non intendono la lotta che è in lei, ricorrono a delle immagini e cercano spiegarsela colla similitudine di fenomeni naturali:

Come rugiada al cespite
Dell'erba inaridita,
Fresca negli arsi calami
Fa rifluir la vita,
Che verdi ancor risorgono
Nel temperato albor...

Vi ripeterò un altro paragone che è il capolavoro di questo Coro:

Muori; e la faccia esanime
Si ricomponga in pace;
Com'era allor che improvvida
D'un avvenir fallace,
Lievi pensier virginei
Solo pingea...

(per le suore la salute di Ermengarda è nel tornar vergine come loro, nel cancellare quella vita anteriore che non comprendono,

e le augurano che la sua faccia torni come quando era ancor vergine)

... Così

Dalle squarciate nuvole
Si svolve il sol cadente,
E, dietro il monte, imporpora
Il trepido occidente;
Al pio colono augurio
Di più sereno dì.

Ed il più sereno dì è il paradiso, il cielo.

Dunque, di tutto questo dramma, rimane vivente il solo Coro, in cui si vede il principio di una lirica cristiana. La parte drammatica e storica sono « accenni », senza che si possa dire che dall'immaginazione del Manzoni sia sorto un uomo o una donna.

[Ne *La Libertà*, 11-12 febbraio 1872].

Lezione IV

[IL « CINQUE MAGGIO »]

Dunque seguiamo il Manzoni nella formazione faticosa dei suoi ideali. Io vi mostrai negl'*Inni* gli elementi di un nuovo mondo e di un nuovo uomo, che il Manzoni poi ha cercato realizzare nell'Adelchi e nell'Ermengarda. Ha tentato di realizzarli drammaticamente; ma come vedemmo ne è riuscito un Coro, un semplice accento lirico.

In effetti, perché la lirica cristiana non sia una semplice effusione piena di unzione, una vuota generalità, è necessario che il poeta vi aggiunga la lotta ove si sviluppa l'elemento drammatico, la lotta tra il terreno e il divino.

Nel Medio Evo quella lotta concepivasi in modo esteriore e spesso fantastico e grottesco: i romantici, che ricostruivano nel secolo XIX il Medio Evo, han cercato ottenere l'effetto esteriore dal fantastico e dal grottesco, come vedremo quando esamineremo l'*Ildegonda* di Tommaso Grossi. Basta che voi ricordiate le « missioni » dei vostri paesi, rammentiate come i predicatori rappresentano la morte cristiana: al letto del morente sono l'Angelo buono e l'Angelo cattivo, che si contendono l'anima: uno vuol inspirare nel moribondo la memoria delle sue vicissitudini terrene, l'altro cerca di elevarlo al cielo. Ecco il grottesco, ma questo grottesco è stato pure il fondamento di tutta la poesia del Medio Evo. Che cosa è infatti la *Divina Commedia*? Ma la lotta tra il terreno e il divino presentata in tre momenti successivi, Inferno, Purgatorio e Paradiso!

Saltiamo i secoli, veniamo al romanticismo. Che cosa è il *Faust* del Goethe? È la lotta tra il terreno e il divino, tra Dio e Mefistofele, prima intorno all'anima di Margherita. Quando Margherita è salva, ella stessa poi diventa lo strumento della salvazione di Faust, non ostante il patto da lui conchiuso col diavolo. La *Divina Commedia* è epica, perché là la lotta è presentata in momenti successivi; il *Faust* è dramma, la lotta è presentata come collisione permanente: in tutt'i fatti, in ogni scena v'è il contrasto tra il terreno e il divino. Margherita che tormentata dallo spirito cattivo, quando sta per spirare, ha da presso Mefistofele il quale cerca tirarla a sé, è la donna nella lotta simbolica esteriore tra il demonio e Dio.

Manzoni come poeta del secolo XIX voleva emancipare la lotta da questo elemento simbolico ed esteriore, presentarla direttamente, come in ogni tragedia, tra i personaggi e gli avvenimenti; e volle darci la lotta in Ermengarda tra l'amore di Carlo e la tendenza cristiana. Non occorre ripetere quello che vi dissi, sapete ora perché non è riuscito: sentite la lotta svanire in quel dramma in cui Ermengarda rimane un incidente: il *substratum* vero della poesia ivi è il Coro.

Da questo fondamento cristiano non esce solamente una lirica più o meno drammatica, ma un nuovo mondo epico, in cui la storia è guardata con l'occhio dell'altra vita, come storia di Dio, del quale l'uomo non è che ombra, apparenza, strumento. Questo nuovo mondo epico si trova anche inviluppato negl'*Inni*: così nella *Pentecoste,* nella *Risurrezione* trovate un nuovo modo di considerare le cose umane. Centro di questo mondo epico è la morte che ci dà il sentimento della vanità delle cose: ci avete il pensiero di Petrarca:

> Veramente siam noi polvere ed ombra.

Fondamento di questo mondo è l'elemento provvidenziale, la storia è considerata come opera della Provvidenza, come la storia di Dio: è il mondo come l'ha concepito Bossuet, e prima di lui S. Agostino. E notate: se il mondo rappresentato come

storia di Dio fosse regolato da Dio come intelligenza o ragione accessibile all'uomo, poca differenza sarebbe tra questo concetto e il concetto moderno della storia, poiché Dio, comunque in diversa maniera ognuno se lo figuri, è il complesso delle leggi eterne secondo cui cammina il mondo. Però nel senso cristiano Dio è volontà ragionevole, ma ragione imperscrutabile all'uomo, il quale non ha il diritto di domandare: — Perché? —. Quando vuole spiegarsi i mali della vita, non può domandarne la ragione all'Onnipotente; gli si risponde: — I suoi fini sono imperscrutabili! —. Fondamento di questo mondo è dunque l'arbitrio divino, all'uomo rimane la rassegnazione, il « chinar la fronte », come vedremo oggi.

Ora tutti questi concetti, una volta che il poeta li ha fatti suoi, ed ha pensato prima di manifestarli indirettamente negl'*Inni,* poi ha cercato concretizzarli drammaticamente in Adelchi ed Ermengarda, non sono oziosi, diventano la forma del suo concepire e del suo sentire. Oramai checché tratti Manzoni, questi concetti vi devono entrare, egli deve concepire così, pensare così.

Questo modo di concepire e di sentire di un uomo mette tra la realtà e lui una specie d'involucro, a guisa del velo di Iside. Con questa differenza, che il velo non è intorno ad Iside, ma entro di noi, nel nostro cervello. Quei preconcetti costituiscono qualcosa d'intermedio che non ci fa attingere la realtà direttamente, ma sempre con quel concetto in mezzo tra essa e noi.

Capite ora come Manzoni ha potuto concepire il *Cinque Maggio*. Non sono più qui avvenimenti cercati nelle cronache, nel Medio Evo, ma avvenimenti contemporanei, che fecero la più grande impressione in tutt'i popoli civili. Egli prende la penna sotto la ripercussione della impressione contemporanea. Ebbene, quando Manzoni concepisce Napoleone, tra lui e la realtà si presenta l'involucro, cioè quel concetto che or ora vi ho spiegato: il mondo provvidenziale, storia di Dio; l'uomo strumento della Provvidenza; e ciò non può non esercitare influenza sul suo spirito. In questo che ho chiamato involucro o cornice, Manzoni inquadra il *Cinque Maggio*.

Che cosa è Napoleone? Un uomo fatale, uno strumento della Provvidenza, l'orma più vasta dello spirito creatore:

> Del creator suo spirito
> Più vasta orma stampar.

Che è la gloria?

> ... Ai posteri
> L'ardua sentenza.

Noi dobbiamo riconoscere nella gloria un raggio di Dio, e senza osar dire se è vera o falsa, inchinarci al voler divino:

> ... Nui
> Chiniam la fronte al Massimo
> Fattor...

Quando questa gloria giunge al cospetto del cielo, dell'altra vita, che diviene? Silenzio e tenebre:

> Ov'è silenzio e tenebre
> La gloria che passò

E quando l'uomo è oppresso dal peso delle sue rimembranze, avviene un miracolo epico secondo il concetto cristiano: una mano scende dal cielo, lo toglie dalla terra, lo trasporta « in più spirabil aere ». Tutte le vicissitudini di Napoleone, grandi gioie e grandi dolori, son opera di Dio:

> Quel Dio che atterra e suscita,
> Che affanna e che consola.

Ricomparisce innanzi a questa realtà quel mondo lirico-epico di Manzoni, che già vi ho presentato. Ma tutto questo penetra la sostanza della poesia? Questa che l'autore vi presenta è veramente la storia di Dio? Sentite voi che Napoleone è lo strumento di Dio? Avete impressione religiosa qui, il sentimento del soprannaturale? Quel Dio che atterra e suscita è invisibile in

tutta questa storia umana, ed all'ultimo si manifesta in modo così commovente:

> Sulla deserta coltrice
> Accanto a lui posò;

lo sentite voi in tutte le parti di questa poesia? Il sostrato religioso penetra tutto l'insieme?

Io vi domando se dopo letta la poesia sentite quel profondo raccoglimento che si prova leggendo *Giobbe* o il Bossuet o i grandi scrittori cristiani. No; che sentite? Quali impressioni avete leggendo il *Cinque Maggio*? Voi sentite quella grande realtà, Napoleone.

È il caso di cui vi ho parlato altre volte. Non sempre quello che il poeta vuol fare lo fa. Egli ha voluto formare un'epopea cristiana, la storia del mondo penetrata dalla storia di Dio, e tutto ciò si riduce ad una semplice macchinetta poetica, e ve ne accorgete solo all'ultimo, quando viene la mano divina a prendere Napoleone e ad avviarlo

> Ai campi eterni, al premio
> Che i desiderii avanzà.

Lì comparisce il *Deus ex machina*: tutto il resto è la realtà che l'autore ha sentita e rappresentata.

Così sempre avviene all'uomo di genio.

Il pedante, quando si ha formato un involucro nella sua testa, vi rimane; su lui non opera la grande fecondatrice degli ingegni, la realtà. Manzoni si trova sotto l'impressione vera, contemporanea, è ispirato da essa; quindi, mentre vuol fare la storia di Dio, che gli esce? La leggenda di Napoleone; gli esce Napoleone non com'era concepito dalle persone adulte, intelligenti, colte, ma come [era] concepito dalle moltitudini, dal popolo.

Napoleone è uno dei personaggi più complessi che ci presenti la storia. Ci è in lui il lato poetico, perché egli amava la Fran-

cia, amava la gloria, avea il sentimento vivo dell'ordine, aveva anche il suo sentimento astratto della giustizia, era uomo moderno, diffuse quelle idee colla spada. Ma ci è un'altra parte, che fa di lui una delle figure più difficili ad essere attinte, non dirò dal poeta, ma dallo scienziato e dallo storico.

Manzoni ha gittato via tutto questo: non ci è per lui il francese, non l'uomo contemporaneo, l'uomo dalle idee moderne, rivoluzionario, che pose fine alla rivoluzione e instaurò la reazione. Tutto questo contenuto svapora innanzi a Manzoni come Napoleone era svaporato innanzi alle moltitudini. Che era Napoleone pel popolo?

Il popolo non vede nelle cose umane che ciò che può ammirare, ciò che desta il maraviglioso: ci vede il miracolo. Se fosse capace di vedere sotto al miracoloso le leggi severe dello spirito, avrebbe intelligenza adulta, forte, non sarebbe più popolo. Il grand'uomo innanzi al popolo è una forza vuota: nei tempi barbari, forza fisica, ed allora si hanno gli Orlandi e i Rinaldi; ne' tempi più civili, forza intellettuale, morale. Che c'è dentro questa forza? Qual uso se ne è fatto? Che effetti storici ne sono usciti? Qual missione aveva Napoleone? L'ha egli compiuta? Tutte queste cose escono fuori dal concetto del popolo, il quale ammira la grandezza dell'uomo, la grandezza straordinaria degli avvenimenti, quella morte straordinaria: il vedere quel grande, solo, silenzioso, confinato sullo scoglio di Sant'Elena, ingrandisce il piedistallo su cui l'immaginazione del popolo mette Napoleone. Manzoni, ritraendo il Napoleone delle moltitudini, ne ha tolto fuori tutt'i particolari determinanti che ti dànno il Napoleone di Victor Hugo, o di Lamartine, o di Béranger, e non ti presenta innanzi che gli effetti vuoti della forza, come è naturalmente, come la tempesta e il fulmine. Questo, lo vedete scoppiare e non gli date alcun fine, non gli domandate perché scoppia, perché ha ucciso piuttosto uno che un altro.

Nel *Cinque Maggio* quindi vibra una corda sola, v'è una sola corrente: è la rappresentazione del maraviglioso e dello straordinario, sia come forza generale dell'uomo, sia come lo straor-

dinario delle vicissitudini storiche. C'è la sola corda del maraviglioso.

In che modo questa ispirazione vera ha fatto suonare quella corda? Come il poeta ne ha saputo cavare gli effetti del maraviglioso? Entriamo ora in particolari di pura forma, per intendere gli effetti estetici del poema.

La parola, la quale deve produrre gli effetti del maraviglioso, finché riman nella regione delle idee o dei concetti, può riuscire, perché le basta un pensiero che vi rappresenti innanzi qualcosa d'infinito, per attingere il suo scopo. Quando Manzoni ci dice:

> Ai lieti campi, al premio
> Che i desiderii avanza,
> Ov'è silenzio e tenebre
> La gloria che passò,

tutto questo è un maraviglioso di concetto, un gran pensiero che vi fa balenare innanzi qualcosa di non definito, che vi dà l'immagine dell'infinito, come quel « premio che avanza il desiderio », come la gloria divenuta « silenzio e tenebre ».

Avete qui un concetto sublime; ma se il *Cinque Maggio* fosse così cucito di concetti sublimi, sarebbe una storpiatura. Manzoni non ricorre a questo mezzo facile del sublime che verso l'ultimo, quando sparisce l'uomo e comparisce Dio, Dio che è l'espressione estetica del concetto del sublime. Nel resto dell'ode il poeta non ricorre punto a simili concetti.

Qui sta la principale differenza tra l'ode italiana e quella di Lamartine, di Béranger, di Victor Hugo. Ivi il poeta a proposito di Napoleone esprime i suoi sentimenti, le sue aspirazioni, corre appresso a' concetti; qui il poeta sparisce, avete innanzi la realtà storica nei suoi momenti successivi; perciò là domina il carattere lirico, questa del Manzoni è strettamente produzione epica.

Rinunziando a questo sublime di concetti, e pure volendo innalzare l'immaginazione nella regione dell'infinito, la parola è insufficiente, rimane al disotto rispetto alla pittura, quando

non si ricorre ai concetti ma ai fatti. Perché la parola è obbligata a mettervi successivamente innanzi i fatti maravigliosi, la pittura li raggruppa in un quadro solo e vi produce impressione immediata. Per sentire il maraviglioso in poesia siete obbligati a percorrere successivamente tutta una serie, e poi l'immaginazione deve formarsene un quadro ideale; essa è obbligata ad un lavoro faticoso di ricostruzione. Quando invece avete un quadro innanzi, tutte le idee e i fatti aggruppati nel quadro vi dànno una impressione simultanea. Nell'arte le impressioni « mediate » sono seconde impressioni, *après coup,* come dicono i Francesi, e ci lasciano freddi, mentre niente è così irresistibile come l'impressione instantanea che vi viene dalla vostra visione.

Come farà il poeta per rimediare a questo difetto non suo, ma dello strumento che adopera? Ricorre al sistema de' gruppi, che è un grande ed efficace strumento di poesia. Che cosa sia questo sistema, ve lo spiegherò ora.

Che cosa è dunque il sistema de' gruppi? Si tratta di fare colla parola quello che fa il pittore: rompere le distanze, sopprimere i tempi, togliere la successione negli avvenimenti, fonderli, aggrupparli, e di tanti avvenimenti diversi per tempi e per luoghi formarne un solo che produca impressione instantanea.

Per uscire dalle astrazioni, vi darò qualche esempio; e prima, le battaglie di Napoleone. Se il poeta rappresentasse successivamente le diverse battaglie, Marengo, Austerlitz, Waterloo, per quanto ciascuna sia interessante, sarebbe impossibile per voi avere quell'impressione che viene dal simultaneo e dall'insieme; avreste impressioni successive, lente, mediate. Che fa il poeta? Vi deve dare un quadro come il pittore, deve emulare costui. E in che modo? Trovando un'immagine che faccia da centro, intorno alla quale si aggirino avvenimenti, tempi e luoghi; togliendone ciò che è successivo in realtà e presentando un effetto d'insieme. Quando per esempio egli dice:

> Di quel securo il fulmine
> Tenea dietro al baleno;
> Scoppiò...

vi presenta una grande immagine: appena ci è il baleno, cade il fulmine e scoppia. Intorno a questa immagine pittorica aggruppa tempi e luoghi diversi: colla stessa rapidità con cui al baleno succede il fulmine, vedete comparirvi innanzi il Manzanarre e il Reno, le Alpi e le Piramidi: si presentano infiniti spazii, che la vostra immaginazione riempirà subito degli avvenimenti che vi si riferiscono. Dopo l'immagine centrale pittorica, il poeta ripiglia subito avvenimenti, tempi e luoghi, compie l'effetto d'insieme, dicendo:

Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall'uno all'altro mar.

Ecco come il poeta può raggiungere l'effetto del simultaneo, come il pittore nel quadro. Questo nel *Cinque Maggio* è il sistema generale di Manzoni. Egli non ha presente la storia di Napoleone esposta successivamente, come in un poema epico; ha innanzi tre o quattro situazioni drammatiche di Napoleone, che insieme dànno l'idea di tutta la vita dell'eroe, e ciascuna di esse situazioni ha per centro un'immagine pittorica che si fissa nella fantasia, e intorno alla quale si avvolgono tempi, luoghi, avvenimenti, attirati e mossi da quella.

Guardate per esempio al principio la prima immagine colossale: la spoglia di Napoleone, e dirimpetto la terra immobile come la spoglia. Andate avanti e trovate l'esempio citato del fulmine che scoppia dietro al baleno, poi quel

Due volte nella polvere,
Due volte sugli altar,

conclusione che vi spaventa per la novità delle parole e la grandezza dell'immagine intorno a cui girano tutti gli avvenimenti di Napoleone. Procedete ancora innanzi: trovate un'altra grande immagine, Napoleone assiso tra due secoli; e poi il Napoleone tradizionale, con gli occhi bassi e le mani conserte sul petto,

come si vede in tutte le statue; e all'ultimo l'immagine di Napoleone sulla coltrice, con Dio che gli è d'accanto. Ecco, in tante immagini, tanti centri di vita e di azione.

Che ne nasce? La vastità della prospettiva e dell'orizzonte. Quando si è saputo raggruppare con questo sistema fatti distanti per tempi e per luoghi, e presentarli come simultanei, che avete innanzi a voi? Sentite l'infinito, avete innanzi l'immenso. Permettetemi ch'io vi citi una strofa:

> La procellosa e trepida
> Gioia di un gran disegno,
> L'ansia d'un cor che indocile
> Ferve, pensando al regno;
> E il giunge, e tiene un premio
> Ch'era follia sperar;
> Tutto ei provò: ecc.

Vi domando: — Quale effetto sentite vedendo tutti questi fatti, tutta la storia di Napoleone, così raggruppata insieme? —. Appunto un immenso orizzonte, che comincia dalla procella e va a finire a quella grande immagine pittorica:

> Due volte nella polvere,
> Due volte sugli altar.

Ma non basta che i gruppi sieno ben fatti e gli orizzonti vasti. Ci vuole lo sviluppo di questi orizzonti. Se avete innanzi un vasto cielo senza poter fermare lo sguardo in qualche punto, avrete vuota generalità; un sublime di concetti come in quell'

> Ov'è silenzio e tenebre
> La gloria che passò,

non il sublime pittorico. Questi gruppi hanno un proprio sistema di sviluppo, che sarebbe sconveniente quando si trattasse di rappresentare il successivo.

Presentando una serie di fatti aggruppati, l'effetto che vuolsi indurre nel lettore non è tratto da questo o quel fatto, ma da

tutta la serie che opera con forza concentrica e condensata. Lo sviluppo nasce da' rapporti, ravvicinamenti o contrasti di que' fatti, tempi e luoghi diversi, costretti dall'immaginazione a riunirsi intorno ad una sola immagine.

Prendete il preludio, che comincia con suono di « gran cassa », il quale continua sino alla fine: perché qui, vi ho detto, c'è un sol motivo, una corda unica che vi tira fino all'ultimo, senza lasciarvi un momento di riposo: e già vedete là il sistema de' ravvicinamenti. Napoleone è morto: « Ei fu »!

Ma a proposito, tra le altre nostre umiliazioni ricordo questa: un critico nostro volle fare un esame del *Cinque Maggio*, dimostrando esservi molti errori di grammatica. E diceva — « Ei fu ». Chi « ei »? Secondo la grammatica il pronome si riferisce ad un nome detto innanzi: ora innanzi ad « ei » è il *Cinque Maggio*; dunque, il *Cinque Maggio* fu! —.

Questo stesso critico diceva a proposito di quella strofa:

E ripensò le mobili
Tende, e i percossi valli ecc.

— Ma questa è situazione da caporale, non da generale in capo. Giacché il caporale bada a tutti questi movimenti —.

Dunque: « Ei fu ». Chi « ei »? Non è solo l'« ei » del poeta, ma quello di cui tutti parlavano, per cui tutti erano commossi. Fin dal principio avete un ravvicinamento gigantesco: qui il cadavere, là la terra così stupita, muta ed immobile che rassomiglia al cadavere.

Questo potrebbe parere qualcosa che oltrepassa il vero. Ma vediamo: ci sono certe statue in scultura, che vedute da vicino sembrano sconciature, e da lontano acquistano proporzioni naturali, come le statue della piazza del Plebiscito e i due cavalli di bronzo. In poesia accade lo stesso. Certe colossali concezioni, esaminate a freddo, dopo l'impressione immediata dei fatti, vedute con seconda impressione, sembrano cose grottesche, innaturali, come sembravano a quel critico che non sentiva più l'impressione immediata. Ma le concezioni colossali della poesia ve-

dute da lontano sembrano vere e naturali. La « lontananza » in poesia è la vista in immaginazione, il guardare le cose con l'immaginazione; e quando questa si è saputa concitare, togliendola dal mondo ordinario delle misure e trasportandola in una regione superiore, tutto s'ingrandisce. Supponete qui l'immagine sola e che tutto il resto rimanesse freddo, allora si avrebbe uno sconcio ravvicinamento fatto a freddo, sottilizzando, lavorando più con l'intelligenza che con l'immaginazione. Ma qui il poeta stando sotto una possente impressione immediata, questa poesia è così rapida, calda, corrente con tanta uniformità fino all'ultimo sullo stesso tono, che le proporzioni naturali cambiano, il gigante pare naturale.

Ricorderò que' versi:

> Ei sparve, e i dì nell'ozio
> Chiuse in sì breve sponda,
> Segno d'immensa invidia
> E di pietá profonda,
> D'inestinguibil odio
> E d'indomato amor.

Qui il ravvicinamento è così intrinseco alla realtà, ha l'aria così naturale, che pochi di voi ci avranno badato. Qui vedete la statua colossale impicciolirsi esternamente innanzi agli occhi. Quell'uomo tanto operoso, eccolo in ozio: quell'uomo a cui l'Europa pareva piccola e [che] abbracciava coll'immaginazione tutto il mondo, eccolo chiuso in sì breve sponda! Vedetelo nella miseria quell'uomo, ecco il grande caduto. Ebbene ei diventa ancora più grande: vedete come il verso subito ripiglia:

> Segno d'immensa invidia
> E di pietà profonda.

È di lui che tutti si occupano, egli è ancor grande nell'invidia degli uni e nella pietà degli altri. La grandezza, l'infinito, il maraviglioso, risultano dal ravvicinamento improvviso dello stato di abbiezione al quale quell'uomo sembra ridotto, e dell'impres-

sione grande che ancor produce sul mondo. Non solo qui il maraviglioso è coordinato al sistema di gruppi, ai larghi orizzonti, ma anche al modo di sviluppo particolare.

Togliete questo e avrete le antitesi di Victor Hugo. Leggete l'ode del poeta francese e vi troverete non più sistemi di gruppi, ma concetti isolati, subbiettivi, la sua maniera particolare di considerare Napoleone. Allora l'antitesi diviene qualche cosa di cercato, di soprapposto, diviene vizio. Qui l'antitesi non appartiene allo spirito del poeta, Manzoni è il poeta più semplice d'Italia; ma è la natura stessa della cosa, è il naturale sviluppo di ogni sistema di gruppi. Dove sono gruppi, là avete rapporti, somiglianze, raffronti, antitesi, contraddizioni.

Continuiamo ancora ad analizzare. In un genere tale di poesia fondata sopra una sola corda e sviluppata per via di raffronti, antitesi, ecc., che dev'essere la parola? Qui se la parola descrivesse o narrasse, se rappresentasse qualche idea accessoria, qualche ornamento soprapposto, non inerente alle cose, sarebbe la traditrice di questa concezione, di questa poesia. Avremmo dissonanza compiuta tra la parte elegante o pomposa o descrittiva o narrativa, e una concezione trasportata in regioni sì alte e fondata su di un sistema così speciale. Ma qui trovate una virtù che impressionò specialmente i critici francesi. Charles Didier mette quest'ode su tutte le poesie fatte in Francia, e non sapendo o non potendo andare addentro, la parola lo colpisce. Per mostrarvi che è questa parola densa, concentrata come l'immagine, perché tutto è qui lavoro di concentrazione, ricorderò quei versi:

> Oh quante volte, al tacito
> Morir d'un giorno inerte,
> Chinati i rai fulminei,
> Le braccia al sen conserte...

Qui ogni epiteto, che condensamento di cose presenta, come è pregno di sottintesi! « Al tacito morir d'un giorno inerte »: non è descrizione di un tramonto; quell'uomo che prima finiva il giorno così pieno, in mezzo a tanto frastuomo, a tanti avveni-

menti, tra le grida di gloria, vede lì per la prima volta morire il giorno tacitamente: vede il tramonto taciturno di un giorno inerte, mentre non ci era inerzia per lui. Ecco il suo martirio!

Chinati i rai fulminei...

Guardate alla scelta degli epiteti: quegli occhi che fulminavano, ora sono chinati; ci è l'antitesi non cercata, ma propria delle cose.

Non vi parlo di quell'onda di memorie che lo assale, tutta una battaglia rappresentata per via di sostantivi e di aggettivi: tutto è succo in questa poesia.

Andiamo ancora un po' innanzi. Quando una poesia è indovinata, tutto è indovinato. Il metro del *Cinque Maggio* è già italiano, ma ricreato, rifatto dal Manzoni. Che cosa sono queste strofette di sei versi? e in sei versi sempre condensata una serie di avvenimenti che dà l'effetto di un quadro? È il verso alessandrino, il verso francese, il doppio settenario, il verso di quattordici sillabe divenuto italiano e chiamato martelliano. Ma il verso francese si scrive intero e qui è diviso in due. Qual'è la differenza? Il verso alessandrino è stucchevole per la sua uniformità e cantilena e cascaggine; in Italia è riuscito solo nel genere comico, come l'ha usato Goldoni; i Francesi lo adoperano nella poesia seria, anche nell'epopea.

Manzoni in questo alessandrino getta uno sdrucciolo, ecco la novità: uno sdrucciolo che passa rapidamente sopra il suo complemento per dar la mano all'altro verso sdrucciolo: non potete fermarvi in questo accavallarsi di sdruccioli, dovete andare fino alla fine.

Vedete:

E ripensò le mobili
Tende e i percossi valli...

Appena viene quel «mobili», tutto il resto ve lo mangiate, e correte all'altro verso. Perciò avete nell'ode una corrente continua, la rapidità, il calore, che vi mostrano la rapidità e il calore con cui il poeta ha dovuto concepire quest'ode.

Ora, ripigliando il cammino e ritornando là donde ci eravamo mossi, che cosa è il *Cinque Maggio*? C'è un contenuto religioso? C'è il sentimento del soprannaturale? Tutto ciò che di religioso vi ha messo Manzoni, è la sostanza della poesia? No, un semplice involucro, la cornice del quadro. Sapete che i santi sono rappresentati con intorno un'aureola; ebbene, che cosa è questo *Cinque Maggio*? È la statua di Napoleone con quell'aureola postavi dal poeta: quell'aureola è la cornice, il quadro è Napoleone. E che cosa è questa immagine di Napoleone? È Napoleone come è concepito dal popolo, una forza vuota che vi imprime l'effetto del maraviglioso.

Capite ora perché il *Cinque Maggio* sia riuscito la poesia più popolare in Italia, non solo rispetto alla lirica arcadica ed accademica, ma anche rispetto alla lirica di Foscolo e di Parini, la quale s'indirizzava ad un circolo ristretto di lettori, non penetrava negli strati inferiori della società. Questa è la prima poesia popolare in Italia, ed è stata tale anche fuori: in Germania se ne fecero cinque traduzioni. Goethe ne fece la prima. Alfieri, Parini, Foscolo, vi rappresentano un mondo non intimamente collegato colle tradizioni e coi sentimenti popolari, che richiede un sentimento sviluppato, abitudine di pensare molto svolta per essere gustato. Ecco perché in Italia non avevamo ancora letteratura popolare né in prosa né in poesia. Pregio di Manzoni è l'aver trovato il modo di rendere popolare la poesia lirica.

Così egli è il vero creatore della poesia popolare, come sarà il creatore della prosa popolare.

Continueremo nelle seguenti lezioni a studiare come allontanandosi l'ideale del Manzoni a poco a poco dalla astrazione, giunga in fine ai *Promessi Sposi*, il suo capolavoro.

[Ne *La Libertà*, 21-22 febbraio 1872].

Lezione V

[LA TRAGEDIA ALFIERIANA E LA TRAGEDIA MANZONIANA - « IL CONTE DI CARMAGNOLA »]

L'ideale lirico che finora abbiamo esaminato negl'*Inni*, nell'Ermengarda, nell'Adelchi, nel *Cinque Maggio*, è, come avete visto, l'ideale dell'« ultim'ora », l'ideale della morte. Quando il poeta esce dalla sua generalità lirica, quando vuol trovare una situazione per incarnare il suo ideale, vi presenta la morte, Adelchi che muore, Ermengarda che muore: Napoleone stesso, quando all'ultimo comparisce quell'ideale, è nel momento della morte.

Chi vuol raffrontare questo contenuto cristiano redivivo con lo stesso contenuto qual è nel Medio Evo, vede subito la differenza. Lì l'ideale non è solamente il frate, il convento, il santo, il mistico; ma penetra in tutt'i recessi della vita, a cominciare dal papa vicario di Dio e dal re mandatario di Dio. E capite perché allora possa comparire la *Divina Commedia*, la quale non è che l'altra vita in cui si riflette la vita terrena, storica; non in dissonanza, ma di accordo e nelle istituzioni e nel concetto morale.

Al contrario Manzoni non trova l'ideale se non innanzi alla tomba, e invano finora lo abbiam veduto sforzarsi di farlo penetrare in tutti gli stadii della vita. L'ha tentato con l'Adelchi e non è riuscito, l'ha tentato con l'Ermengarda e ne è venuto fuori un Coro; ma la donna idealizzata a quel modo non ci è.

Avete visto il suo sforzo, quando è venuto al *Cinque Maggio,* di fare di Napoleone l'orma del Creatore, uno strumento della Provvidenza; ma avete anche veduto come la grand'ombra di questa realtà copra tutte quelle velleità del nuovo ideale, come essa si presenta e pone da sé secondo il popolo la concepisce, e Manzoni fa risplendere quell'ideale solo all'ultimo momento, all'istante della morte.

Ebbene questo ideale dell'« ultim'ora » non lascia però di avere la sua influenza nel modo come il poeta concepisce gli avvenimenti, come rappresenta la vita terrena. Guarda con l'occhio dell'altro mondo, innanzi al quale le passioni della vita sono vanità: c'è in lui una tendenza a spogliare gli avvenimenti di quella vernice, di quell'involucro del quale li coprono i contemporanei; a vederli nella loro realtà, quali sono; a spogliar questa delle passioni che penetrano in tutta la vita storica e vederla con occhio tranquillo, con l'occhio calmo di chi si sente presso a morte: perché sapete che a quel passo le cose umane sembrano tutt'altre, tutte le passioni della vita terrena spariscono.

Vedete nel *Cinque Maggio* qual è il carattere che prende il poeta:

> Vergin di servo encomio
> E di codardo oltraggio.

Il poeta vede l'uomo, fatto

> Segno d'immensa invidia
> E di pietà profonda;

e si mette al disopra delle passioni contemporanee, spoglia l'immagine di quell'uomo dell'involucro di cui la coprono gli altri attori della storia, lo vede da un punto di vista più alto, quello della giustizia.

Questa tendenza Manzoni l'ha non solo dal suo colorito cristiano, ma ancora dalla sua natura pacata e calma, perché anche la natura del genio ha influenza sulla sua creazione; ma vo-

lere o non volere, in questa maniera di considerare la storia, penetra qualche granello di quella reazione che allora invadeva gli spiriti contro il secolo XVIII. Perché il peccato principale che rimproveravasi al secolo XVIII, era il profanare la storia, il travisare i fatti, il far servire la verità storica alle passioni politiche, al desiderio di libertà cui tutti gli altri interessi dello spirito subordinavansi. E il gran peccatore in Italia era Vittorio Alfieri, accusato perché nelle sue tragedie rappresentava un solo ideale, il suo; perché avea messo interamente da parte la storia, considerati i suoi personaggi fuori del tempo e dello spazio. Capite quindi perché Alfieri abbia avuto l'onore (perché questo è un onore) di essere principalmente segno agli strali della reazione del secolo XIX; e tra gli altri il nostro Carmignani fece allora una diatriba contro Alfieri. I più appassionati contro di lui furono i fondatori della scuola romantica in Germania, Federico e Augusto Schlegel, l'uno nel suo *Corso di letteratura drammatica,* l'altro nella sua *Storia generale della letteratura.*

Ora non voglio vedere fino a qual punto avessero ragione o torto costoro nel mettere in dubbio le qualità poetiche di Alfieri, questione già trattata da molti altri, e che ci allontanerebbe dal nostro proposito. Dirò solo che i fratelli Schlegel lo maltrattano non solo come Vittorio Alfieri, ma come rappresentante di un sistema messo da essi al bando dell'arte e della poesia. In virtù di questo sistema Alfieri si teneva in buona compagnia, perché con lui sono condannati tutt'i tragici antichi italiani, rei di aver imitato le forme classiche, e Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, lo stesso Molière, Metastasio, Goldoni e via di seguito.

Gli strali lanciati qua e là si condensano principalmente contro Alfieri. Qui si vede anche la passione cattolica reazionaria che in quel tempo si svegliava, e che sceglieva a capro espiatorio il povero Alfieri.

Bisogna esser vivuto in que' tempi per comprendere l'immensa impressione che produssero le due opere dei fratelli Schlegel. Sono critici empirici, non sono filosofi né Federico né Augusto, e non sono io che li chiamo in questo modo, è Hegel medesimo. Sono empirici, ma nel loro empirismo c'è tanta ricchezza

di nuovo contenuto, tante nuove viste originali, c'è un sistema che contraddice tutte le regole e opinioni ricevute, che naturalmente doveano produrre grande impressione. Uno di quelli che provarono questa impressione fu il giovane Alessandro Manzoni, ed essa è visibile in lui quando non solo si osservano le sue poesie, ma si leggono i suoi discorsi e articoli critici. C'è una parte in cui cita le opere de' fratelli Schlegel come opere di gran merito. Bisogna conoscere tutti questi fatti speciali per comprendere la nuova forma della tragedia storica, di cui ora ci occuperemo, concepita dal Manzoni in contraddizione alla tragedia classica.

E come della tragedia classica Alfieri è il principale rappresentante, se non per merito poetico, per averla spinta all'ultima esagerazione; la tragedia storica di Manzoni ha il suo contrapposto nella tragedia alfieriana.

Per comprendere quindi la forma che Manzoni dà alla sua tragedia storica, vediamo prima quale sia la forma della tragedia di Alfieri, per poi conoscerne la differenza, paragonandole.

Alfieri quando vuol comporre una tragedia ha innanzi un ideale, mettiamo l'ideale del padre, del tiranno, della madre (Merope), del ribelle a Dio, come Saul. A lui non importa se questo ideale sia più o meno conforme alla storia; prende il nome, prende i fatti principali dalla storia: per tutto il resto lavora lui, mira a raccogliere in un personaggio tutte le qualità che possono rappresentare nella sua ultima potenza l'ideale che gli fluttua nella mente.

Ricordatevi qui che con tale processo si credeva una volta costruire il Bello. Si diceva che un famoso pittore greco avesse innanzi sette od otto belle giovani e da ciascuna prendesse le parti più belle, e poi come in una combinazione chimica, mettendole nella storta, ne usciva il Bello. In certo modo, la maniera come allora si costruiva l'ideale somigliava a questo processo.

Prendiamo per esempio che Alfieri voglia rappresentare il tiranno. A lui poco importa che Filippo II storicamente sia simile al suo ideale: non gl'importa. Filippo fu un tiranno: questo

gli basta, e riunisce in lui tutte le qualità che può avere il suo ideale.

Vedete un po' quali sono le conseguenze di questa maniera di formazione. Il punto di partenza non è il reale, la storia, ma un ideale concepito dalla intelligenza. Perciò la composizione è anch'essa per dir così ideale o intellettuale, cioè Alfieri non fa succedere i fatti secondo le esigenze storiche di tempo e di luogo: aggruppa i fatti come un filosofo raggrupperebbe le idee; e quindi questa successione mi rappresenta come tante proposizioni logiche unite insieme per dimostrare una proposizione principale, per giungere al *quod erat demonstrandum*.

Alfieri dunque ordina i fatti suoi più in modo intellettuale e logico che storico. Ne nasce da una parte mutilazione, dall'altra esagerazione. Mutilazione, perché è obbligato a togliere i fatti che non servono al suo scopo, non giovano a mettere in vista il suo ideale: i suoi personaggi sono storicamente mutilati. Esagerazione, perché mentre taglia alcuni particolari, altri deve alzare fino all'ideale che gli sta innanzi; e allora si ha il caso del tiranno Procuste, il quale quando mettea sul suo letto qualcuno che non ci stesse esattamente, lo prendeva per le gambe e lo stirava: così Alfieri deve prendere i personaggi e stirarli fino al suo ideale. Ecco i difetti naturali della sua composizione, logica ma fredda.

E non basta: la composizione ideale produce il meccanismo anche ideale nella tragedia: il meccanismo è l'esecuzione di quell'ordito, l'ordito considerato nelle sue parti. Dite ad Alfieri che la trama della tragedia è troppo lunga: egli che ha il suo ideale composto logicamente, non guarda se storicamente può avvenire ciò che fa avvenire, gitta via leggi di tempo e di luogo, e ne nasce l'unità di tempo e di luogo, già ammessa come canone dai critici, qui portata all'esagerazione, in modo che tutti gli avvenimenti si svolgono in una stanza e in ventiquattro ore: assurde regole nate da un'assurda composizione.

Veniamo allo stile e al linguaggio. Poiché il personaggio di Alfieri è ideale, cioè fuori della vita, di taglia non comune, eroe, dio dell'Olimpo; quando parla, il suo linguaggio non può rima-

nere quello della conversazione comune, deve elevarsi all'altezza del personaggio. Tutti sono eroi, parlano come dal tripode, a guisa di divinità dell'Olimpo, molto superiori all'ordine regolare.

Riassumendo: nelle tragedie di Alfieri ci avete un ideale tipico, con la tendenza a rappresentarlo nel personaggio con le sue più notevoli proprietà; una composizione più logica che storica, un meccanismo che rigetta i limiti di tempo e di spazio, un parlare sollevato a quell'altezza dell'ideale, conveniente a dii e ad eroi.

Se ho bene sviluppato questa forma propria a tutte le tragedie classiche, e che Alfieri conduce alle ultime sue conseguenze, spero esser anche chiaro nel rilevare il contrapposto di questa con la forma scelta da Manzoni, conveniente alla sua tragedia storica.

Manzoni non prende per punto di partenza un ideale, ma un fatto realmente avvenuto, ond'egli chiama la sua « tragedia storica », a differenza della tragedia classica. Perciò prima di comporre la tragedia, Manzoni studia cronache, storia, memorie; fa precedere una propedeutica storica, cerca farsi un'immagine al più possibile esatta de' fatti come sono avvenuti. Una volta messo questo punto di partenza in contraddizione col punto di partenza di Alfieri, quali conseguenze ne derivano? Innanzi tutto la composizione non ubbidisce a leggi logiche, non è l'unione di tante proposizioni convergenti alla rappresentazione di un ideale; la composizione qui è la stessa successione de' fatti come la dà la storia: non pedantescamente cronologica, perché anch'egli va da un punto a un altro, salta qua e là; e non è possibile una composizione poetica senza queste « licenze », come lo stesso Manzoni le chiama. Ma possibilmente séguita il cammino della storia, e situa i fatti in modo da non far perdere il legame dell'insieme; perché avendo fatti appiccicati a fatti, con un sol filo cronologico, perdete l'idea della totalità.

Proseguiamo a vedere le differenze tra questa e la composizione alfieriana.

Dopo avere ordinata la composizione in questo modo, capite come non si sia più obbligati a mettere i particolari sotto le

leggi di unità di spazio e di tempo, anzi s'ingrandisce la trama della composizione, avendoci la successione storica. Manzoni non tien conto dell'unità di luogo e di tempo: offre velocemente, alla fantasia degli spettatori, aggruppati avvenimenti svoltisi in uno spazio larghissimo, in un tempo che oltrepassa parecchi anni.

Aggiungete che essendo il punto di partenza mutato, la composizione mutata, mutato il meccanismo, il linguaggio non può rimanere il medesimo. È evidente che personaggi non ideali ma storici, non innalzati per forza ad alte proporzioni, ma che sono un complesso di debolezza e di forza, di bene e di male come nella storia, adoperar debbano un linguaggio non più eroico o divino, ma che deve accostarsi al linguaggio parlato, ad una forma più popolare.

La tragedia storica dunque ha un punto di partenza reale, la composizione non logica ma storica, un meccanismo largo rispetto al tempo e allo spazio, il linguaggio vicino alla forma parlata. Applichiamo questo che abbiam stabilito al *Conte di Carmagnola.*

Manzoni nel 1816 concepì il *Conte di Carmagnola,* lo pubblicò tre anni dopo. Alfieri scriveva una tragedia in quindici giorni, e si comprende, perché la tragedia era lui, e poteva comporla senza bisogno di documenti. Manzoni verifica prima nelle cronache e nelle storie cosa sia il Conte di Carmagnola; cerca non un problema poetico, ma storico, che potesse essere interessante. Ora il Conte di Carmagnola per lungo tempo fu dagli storici creduto reo di tradimento, e gli storici stessi riconoscevano giusta la pena di morte inflittagli dal Senato di Venezia.

Manzoni studiando que' documenti, e aggiungendovi la sua riflessione, venne a scoprire che forse il Conte era innocente, senza che il Senato fosse reo: credette far opera interessante riabilitando quell'uomo infamato dagli storici. La sua tragedia ha già un interesse storico, il presentare quel carattere eroico purificato dalla colpa, la riabilitazione del Conte di Carmagnola.

A noi ora importa poco vedere se ha ragione o torto. Pietro Verri dice che il Carmagnola fu reo, Manzoni lo nega; la tesi appartiene agli storici, a noi importa vedere se Manzoni ha potuto raggiungere il suo fine.

Se egli vuol rappresentare Carmagnola non come essere fantastico, ma con quei caratteri che gli dà la storia, comprendete cosa sia la composizione di questa tragedia storica. Manzoni sceglie in tutta la storia del Conte un punto di partenza, e dopo vi presenta i fatti non legati artificialmente ma successivamente, come appunto nella storia. Pure c'è un certo filo ideale che li aggruppa insieme, e non si hanno scene cucite fra loro a suo arbitrio, come gli rimproveravano i critici di quei tempi, tra cui Paride Zaiotti. La composizione storica deve essere pur fatta con un certo artificio e legame che dia il concetto dell'insieme.

Il Conte di Carmagnola prima di essere conte era semplice pastore. Incontrò una truppa di avventurieri, e costoro l'istigarono ad andare con essi. Egli era di ingegno pronto, avea coraggio, audacia, tutte le qualità che fanno andare innanzi un uomo, specialmente in tempi in cui non c'è una forza speciale che impedisca lo sviluppo della potenza individuale. Carmagnola giunse ad avere una truppa, e con questa conquistò il ducato di Milano, ne fece dono a Filippo Maria Visconti, di cui sposò la figlia. Giunto qui diventa uno strumento non più utile, ma pericoloso.

In que' tempi di violenza non poteva piacere ad un principe aver vicino un uomo così potente, così amato dai soldati. Filippo cercò di disarmarlo destramente, e quando il pastore divenuto conte si accorse del tranello, abbandonò Filippo, e come Annibale andò cercando in Italia un nemico contro colui. Proprio allora Venezia era in procinto di dichiarar guerra al Duca, e il Conte offrì la sua spada al Senato veneziano. In quel tempo si andava per le spicce, per cui Filippo mandò un assassino ad uccidere il Conte, ciò che l'accreditò vie più presso i Veneziani, i quali ne argomentarono che quantunque Carmagnola fosse sposo della figlia del Visconti, pure tra essi era inimicizia irreconciliabile.

Tutta questa che è la parte più interessante della vita del Conte, è gettata come un antecedente nella tragedia, la quale comincia dall'offerta che egli fa della sua spada a Venezia. Da

questo momento, sino alla morte di lui, si ha una serie di fatti storici.

L'autore ha sentito istintivamente che una tragedia puramente storica, senza personaggi ideali, non poteva che riuscir fredda. Cercando il modo di combinare la storia e l'ideale, il poeta viene alla strana risoluzione di ficcare nella tragedia personaggi ideali, cioè, per Manzoni, inventati. Infatti tutti i personaggi della tragedia sono storici, tranne due, Marino e Marco, oltre i due commissari che sono anche in parte inventati.

Quando si viene alla catastrofe, quando i Veneziani sospettano che il Carmagnola li tradisca per favorire Filippo Visconti, sorgono nel Senato due correnti. Da una parte è la ragione di Stato, il patriottismo superiore alla stessa moralità, l'idea che si riassume nel *salus publica suprema lex esto*. Il rappresentante di questa idea è un senatore, Marino, uno de' personaggi inventati. Marino può dubitare se sia traditore Carmagnola, ma pure inculca l'atto più indegno che da uno Stato si possa commettere, sia qualunque la forma del governo: una insidia volgare. Sapete che il Senato, colmandolo di onori, invitò Carmagnola a venire in Venezia, allontanandolo da' suoi soldati: preso, il tribunale segreto lo condannò a morte.

Rimpetto a quella idea c'è l'idea contraria, l'idea della moralità, della virtù, dell'amicizia, la quale non può consentire che [così] vigliacca insidia si trami contro Carmagnola. Rappresentante di essa è Marco, il quale non crede possibile che il Conte sia traditore, e invano si adopera a fargli comprendere che gli si tende un tranello, prima che vi caschi.

Ma non basta aver rimediato così al bisogno di personaggi ideali; Manzoni trova un'altra difficoltà. Quelli ch'egli voleva rappresentare erano tempi lontani da noi, e le virtù e i vizi vi erano considerati in altro modo. Immaginate che cosa fossero quegli avventurieri che si vendevano a chi più dava:

E venduto ad un duce venduto,
Per lui pugna né chiede il perché.

Il Conte di Carmagnola stesso non avea patria, Venezia gli era indifferente, non sentiva che il desiderio di vendicarsi del Duca. Queste passioni oggi renderebbero l'immagine di un uomo volgare e disgustosa, ma erano inerenti alla vita di que' tempi; nessuno sentiva che orrenda cosa fosse per Italiani spargere il sangue di altri Italiani, il sentimento dell'Italia non c'era ancora. Come dunque rappresentare in una tragedia siffatte cose? Alfieri non lo avrebbe neppur pensato, o ci avrebbe messo la coscienza del suo secolo, avrebbe fatto i suoi personaggi alcuni liberi, altri tiranni.

Manzoni si domanda: — Che farò? e non si guasta la storia? —. Allora gli viene la strana idea di salvare capra e cavoli: mantenere il significato storico degli avvenimenti, ed aggiungervi la coscienza presente interrompendo la tragedia con un coro, tanto più che il suo caro Schlegel lodava il coro greco e sosteneva che si potesse ancora adoperare.

Così in questa tragedia in mezzo alla trama storica, in mezzo ai personaggi storici sono due personaggi ideali: poi nel punto più interessante, spariscono que' tempi, entra il secolo XIX, entra il poeta con la sua coscienza moderna, e ci mostra come quello spettacolo faccia vibrare le corde del suo cuore.

Finora Manzoni dopo lungo giro ci ha sempre presentato all'ultimo la morte, e là ha sviluppato il suo ideale cristiano. Nell'*Adelchi* la conchiusione sono le ultime parole di Adelchi, rivolte a Carlo: — Tu pur morrai —; e il Coro di Ermengarda.

È naturale che anche questa tragedia finisca così. Dopo che la composizione ha proceduto come abbiam veduto, al momento della catastrofe, quando già noi sappiamo che il Conte deve morire, si ferma, e tutto l'ultimo atto è consacrato alla morte, all'ideale della tomba. Ci è prima Carmagnola solo, poi con la moglie e la figlia, poi con l'amico: dopo che egli ha sviluppato il sentimento cristiano del perdono, tutt'i movimenti lirici dell'ideale cristiano, va alla morte.

Se avete innanzi tutto questo cammino della tragedia storica *Il Conte di Carmagnola,* potete comprendere l'impressione che fece su' contemporanei. Allora la politica per forza taceva, gli

Austriaci erano a Milano, ma c'era una nuova generazione ardente e piena di vita. Tutta questa vita si riversava nella letteratura.

Manzoni ebbe un privilegio mancato poi agli altri scrittori: quando compariva un suo lavoro, tutti se ne occupavano, tutti se ne interessavano. Il *Conte di Carmagnola* fu un avvenimento. Nella stampa, letteraria semplicemente perché non poteva essercene politica, primeggiavano la *Biblioteca Italiana* ispirata da Vincenzo Monti, diretta da Acerbi, scrittore che sotto le apparenze classiche era devoto agli Austriaci; e il *Conciliatore* che sotto pretesto di conciliare gettò le passioni della nuova generazione nel classicume. Da una parte Monti co' suoi, dall'altra Manzoni, Pellico, Berchet, ecc.

La zuffa s'impegnò sul *Conte di Carmagnola,* e le osservazioni furono al disotto di quelle passioni: trite, volgari come la critica di quel tempo. Manzoni si trovò soperchiato nella lotta e ricorse ai suoi amici fuori d'Italia, Goethe, Fauriel. Abbiamo un fatto che onora Goethe e Manzoni. Il gran poeta tedesco scrisse prima un articolo, poi un altro in difesa della tragedia, dove sotto benevola critica si scorge la grande amicizia che egli nutriva per Manzoni.

Nonostante questa pressione sull'opinione pubblica, il *Carmagnola* non ha potuto reggere alla rappresentazione, perché al di sopra de' partiti politici e letterari ci è la voce popolare, ultima a dare il suo giudizio che è infallibile. Quando Manzoni pubblicò il *Cinque Maggio,* tutti batterono le mani, i critici furono ridotti al silenzio. Innanzi al *Conte di Carmagnola* la critica rimase incerta; ma di tutto quell'insieme una sola cosa è rimasta viva, il Coro.

Dobbiamo renderci conto di questo giudizio, osservando quali ragioni resero freddo il popolo italiano innanzi a questa tragedia; ragioni che non possono essere di partiti, politici o letterari, ma desunte dal libro immortale dell'arte.

Qui permettetemi che vi faccia un piccolo intermezzo per esporvi i miei criteri sull'arte. Siamo giunti ad un punto dove sorgono tante domande: — Che cosa è l'arte? perché l'ideale di

Alfieri è manchevole? in che difetta la forma di Manzoni? quale criterio dovrà esserci guida nel giudicare? —. Finché siamo rimasti nelle generalità liriche, potevamo stare alle impressioni; ora entriamo nella vita reale ed abbiamo bisogno di raccoglierci in noi stessi.

Alfieri partiva da un ideale che chiamerò tipico, Manzoni da uno tutto storico, reale. L'arte non è né in questo reale né in quell'ideale. L'ideale classico di Alfieri non dà l'individuo vivo, ma ridotto a genere e specie. Voi sapete che mediante un'astrazione dell'intelletto, prendiamo un individuo e poi diciamo a che genere o a che specie appartenga. Il poeta vi presenta, come diceva, non più un individuo reale, ma un genere, una specie, un tipo. Il tipo ci vuole nell'arte, ma quando è scarno, non pieno di vita, rimane nell'astrazione e nelle generalità, non è più artistico.

D'altra parte il reale storico è l'« avvenuto », ciò che è stato, e questo non perché sia avvenuto è interessante: avviene anche l'insignificante, il frivolo, il prosaico. Non basta dire: — Questo è storico —, perché si possa conchiudere: — Dunque è poetico —. Evidentemente in quello che avviene ci vuole un senso che dia interesse alla realtà. E ciò non solo pel poeta, ma oso dire anche per lo storico. Uno storico, Mommsen per esempio, vi dice proprio tutto quello che avviene? Quando ciò che è avvenuto non ha valore, lo gitta via, presentando sole quelle cose che hanno un interesse storico. Tanto più il poeta, perché è impossibile che possa prendere per punto di partenza dell'interesse poetico semplicemente l'avvenuto.

C'è dunque del falso tanto nel modo di concepire classico quanto in questo modo di concepire che parte dal reale storico.

Qui è d'uopo domandare: — Che cosa è per me la produzione artistica? Che dà fuori il poeta in un vero momento d'ispirazione? —.

Lasciamo da parte le formule. Quando voi camminate e vedete qualche cosa che v'interessa e produce su voi impressione, se il vostro cervello non è artistico, ma filosofico mettiamo, — quella lampada, per esempio, che vi ondeggia innanzi, vi

getta come Galileo sulla via di qualche scoperta naturale. Supponiamo che siate artisti, e che vi troviate la sera sotto un cielo nuvoloso, che le nuvole aggruppate presentino forme svariate; voi entrate allora in una specie di *rêverie*. Che cosa nasce da ciò? La cosa esterna che produce impressione su voi, viene immediatamente riprodotta da voi: il cervello umano genera l'uomo ideale o intellettuale, come l'essere fisico riproduce se stesso.

Dunque il cervello riproduce la cosa che ha fatto impressione. Come la riproduce? È proprio quel « di fuori » in tutta la sua integrità? No, è una terza cosa come avviene nella generazione fisica: una nuova cosa la quale ha i segni di quel di fuori impressi sul viso, con l'aggiunta delle impressioni che esso ha prodotto sul cervello; vale a dire la cosa veduta con le impressioni che ha fatto su voi. Nella realtà artistica sono due elementi: l'esterno naturale, il bello naturale, e poi l'azione del cervello sulla vostra visione. Perciò la concezione ha i segni della madre e del padre, della cosa e del cervello.

Talvolta questa cosa fa un'impressione così debole, che è una semplice occasione al lavorio del cervello: ciò vi dà appena un sentore della cosa, e si ha quello che si chiama fantasticare. Talvolta l'impressione è potente, e voi vi dimenticate in quella cosa, la riproducete con tutt'i suoi caratteri reali. Perciò la produzione ora ha i caratteri della realtà, ora i caratteri del « fantastico », dell'« umore », e simili.

Vediamo le conseguenze. Avendo innanzi una produzione, quali domande rivolgiamo a noi stessi?

Viene l'estetico e dice: — Quello che è uscito dal cervello, è avvenuto oppur no? —. Ma che c'importa questo? L'importante è di sapere se quello che ne è venuto fuori è « forma » artistica. Perché « forma », nell'alto senso estetico della parola, è la cosa come è uscita dal cervello. Che interesse abbiamo di domandare se la cosa è avvenuta o no: se è ideale o reale?

— Ma questa forma è vera oppur falsa? —, torna a domandare l'estetico. Che importa a noi sapere se le idee espresse in questa forma sieno secondo un sistema filosofico o religioso? Sono

domande importanti queste, se chi produce è un filosofo, ma non hanno senso se chi produce è un pittore, uno scultore, un poeta.

E si domanda ancora se questa cosa è morale o immorale. Noi rispondiamo: — Che importa se ciò che il cervello ha prodotto si chiami Margherita o Jago, se sia una creatura dell'inferno o del paradiso? Importa solo che sia forma, e forma vivente —.

Ora viene la domanda più grossa: — Questa forma è bella o brutta? —. Sapete che gli estetici dicono che l'arte è la manifestazione del Bello. E questo nemmeno c'importa; ciò che il cervello produce può essere bello come un angelo, e può essere Satana, ciò che di più brutto può concepire l'immaginazione. Ma non avete voi il diritto di dire al poeta: — Producetemi il bello e non il brutto —. Dovete invece dirgli: — Producete! —. Dovete domandare se la forma è chiara, coerente, vivente; e allora avete il diritto di rimproverare il poeta, quando vi trovate l'informe, il difforme, il deforme.

L'« informe » è ciò che concepito dal poeta, è rimasto un aborto, un tentativo. Il « difforme » si ha quando le parti della forma sono in contraddizione fra loro, quando non sono le membra regolari di un armonico tutto. Il « deforme » si ha quando la produzione fa su voi l'impressione del niente, di ciò che non esiste.

Avete diritto di censurare il poeta se egli vi dà l'oscuro, il confuso, l'indefinito, l'arido (quando la forma per mancanza di sugo non acquista vita), il gonfio (la forma oltrepassata), il semplice vuoto generale o particolare: perché quel generale è un centro senza raggi, oppure si hanno atomi erranti senza forza che li attiri e li tenga insieme.

Ecco quali domande si devono fare al poeta, ecco quale è il criterio per giudicare in fatto d'arte.

Questa teoria gitta a terra i vecchi sistemi, specialmente abbatte la famosa definizione: « l'arte è la manifestazione del Bello »; mette problemi nuovi, rivolge domande nuove. E noi siamo ancora molto indietro nelle cose di critica, è necessario dissipare dalla nostra intelligenza tutto quel vecchiume.

Io ho avuto già occasione di esprimere questi concetti, i quali formano il di dietro di tutt'i giudizii fatti da me su autori diversi. Ma ho creduto bene accennare questa teoria, che poi svilupperemo meglio, prima che gettassimo gli occhi sul *Conte di Carmagnola*.

Per mostrarvi come importi determinare i criterii dell'arte, guardiamo la critica che di questa tragedia è stata fatta. Non prendiamo i critici italiani, i quali sono in generale superficiali e leggieri, se ne stanno ancora con le antiche regole di Aristotile e di Gravina.

I critici tedeschi si sono occupati di Manzoni con l'attenzione che egli merita. Ed ecco le loro idee. Essi osservano prima di tutto che nel *Conte di Carmagnola* manca l'« ideale », e poi che ci manca pure il sentimento morale; e dicono che se questa tragedia non è riuscita in teatro, si deve alla doppia mancanza da essi notata. Questi giudizii sono le conseguenze di certe estetiche fondate sopra falsi concetti dell'arte.

— Il Conte di Carmagnola, dice un di que' critici, è un avventuriere; egli muore innocente: qual è il senso di questa catastrofe? —. Secondo lui, il Conte è il capro espiatorio delle colpe di tutti gli avventurieri: egli è il meno reo, pure paga per tutti, allo stesso modo che Luigi XVI, detto il men cattivo de' re, scontò con la sua testa le reità di tutti i suoi antenati.

Ciò posto, il critico si mette la lente e vuol trovare per forza questa idea nella tragedia di Manzoni, il quale non ci ha mai pensato. Crede trovarla in quel

venduto ad un duce venduto
Con lui pugna, né chiede il perché;

ma poi osserva che questi versi sono avvolti in un lungo Coro, e rimprovera a Manzoni il non aver pensato a ciò, a cui ha pensato egli. E dice: — Che interesse possiamo sentire pel Conte? È bello certamente il morire per la patria. (Sentimento nobile questo, in uno di que' tedeschi che si hanno fondato una così bella patria). Ma il Conte è un uomo il quale non ha patria,

non ha fede, è dominato dall'egoismo, opera per vendetta. Allora Manzoni dovrebbe mostrarci che egli riprova questo carattere immorale, e che la catastrofe è pena condegna a questo carattere —.

E divenendo audace come tutti i critici pedanti, fa quest'insinuazione: che se Manzoni non dipinge questo sentimento patriottico, è perché la sua anima non aveva sentimento patriottico. Il critico non pensava che pochi poeti avrebbero saputo concepire come Manzoni il Coro del *Carmagnola* e quell'altro dell'*Adelchi,* di cui pure ci occuperemo in seguito.

Voi sentite quanto ci è di arbitrario e di pedantesco in queste osservazioni, che nascono da un certo falso concetto sull'arte, sul bello, sulla moralità e simili cose.

Ora dobbiam vedere con la guida di quella teoria che vi ho esposta, perché veramente il *Carmagnola* è difettoso, e quali ne sono i veri difetti.

[Ne *La Libertà,* 1-3 marzo 1872].

Lezione VI

[« IL CONTE DI CARMAGNOLA »]

Come fu visto nell'altra lezione, i critici tedeschi censuravano il *Conte di Carmagnola* non per le sue parti meccaniche, ma per la sua parte organica, e vi trovavano mancanza di un significato generale, il quale oltrepassasse l'individuo, ciò che in quella scuola critica chiamano « concetto », « idea ». Questa, secondo uno di quei critici, sarebbe che la catastrofe del Conte di Carmagnola dovrebbe essere l'espiazione del suo poco amor di patria; e secondo un altro, che nel Conte di Carmagnola dovrebbe trasparire l'avventuriero, il capitano di ventura, il quale, quantunque men reo degli altri, pure fosse come il capro espiatorio di tutta quella istituzione.

Dal significato generale scendendo all'individuo, dicevano che come tale il Conte di Carmagnola è poco interessante, perché non è il guerriero il quale combatte in pro' del suo paese, ma un uomo assoldato, il quale combatte per vendetta, per egoismo.

Nella passata lezione vi mostrai che questi elementi non sono essenziali all'arte, possono e non possono esservi, e quelli che li elevano a criterii assoluti, sostituiscono nuovi idoli agli antichi. Abbiamo distrutto le regole di Aristotile, ebbene — ora ergiamo nuove regole, nuovi dogmi! E seguitando, vi mostrai qual'è la parte essenziale dell'arte, cioè la vita organica, la forma vivente.

Se in Germania fu bene accolto il *Conte di Carmagnola* per l'esterno meccanismo, e censurato per motivi interni, in Francia

e in Italia avvenne il contrario. Nessuno disse nulla riguardo all'interno organismo, anche perché la critica non si era ancora alzata a quelle regioni a cui era giunta la tedesca; la lotta s'impegnò intorno al meccanismo esterno e alle tre unità, di tempo, di luogo e di azione, che formavano appunto il cardine del meccanismo tragico. Naturalmente i Tedeschi accoglievano con favore questa tragedia, perché scostavasi dalla scuola francese e italiana e si accostava alla tedesca e all'inglese. Gl'Italiani e i Francesi non potevano accettare un meccanismo che era la negazione di Racine, di Corneille, di Molière.

In Francia Manzoni rimase sino al 1820, era a Parigi quando comparve il *Conte di Carmagnola,* vi aveva amici e seguaci. Vi dirò della lotta che questa tragedia fe' scoppiare in Italia quando parlerò dei romantici e de' classici.

In Francia il *Conte di Carmagnola* fu male accolto; i critici che se ne occuparono, come Raynouard, Chauvet — che fece una lunga dissertazione per provare che il meccanismo di Manzoni conduceva alla inverosimiglianza, era la negazione dell'interesse drammatico — celebravano il meccanismo tragico della scuola francese. Manzoni, prima di lasciar Parigi, dette una lettera manoscritta a Fauriel con la facoltà di farne quel che gli sarebbe piaciuto. Fauriel la pubblicò per le stampe, e a questa benevola indiscrezione di lui dobbiamo la celebre *Lettera intorno all'unità di tempo e di luogo*.

In essa Manzoni risponde allo Chauvet e cerca confutarne ad una ad una le obbiezioni, e siccome ora per giudicare di un lavoro dobbiamo fermarci anche sulle teoriche, e la questione delle tre unità ci viene spesso innanzi, ed ha relazione co' criterii sull'arte esposti nella passata lezione, così è necessario fermarci su queste due lettere per cavarne un resultato fisso, delle norme che ci guidino ne' nostri giudizii.

Chauvet, partendo dalle unità di tempo, di luogo e di azione, propone il seguente piano, correggendo lui la tragedia di Manzoni. — La tragedia, egli dice, dovrebbe cominciare al quarto atto, quando cioè il Senato veneto crede aver acquistato le prove della colpa di Carmagnola e ne ha deliberato la morte —.

Questo cominciare da un tempo così prossimo alla catastrofe è un inconveniente del meccanismo tragico, perché essendo l'azione rinchiusa in ventiquattro ore e in piccolo spazio, non vi si può abbracciare un grande numero di fatti. Chauvet dunque dice che il quarto atto dovrebbe essere il primo: allora scoppia la lotta tra il Senato e il Conte di Carmagnola, nasce ciò che in linguaggio drammatico dicesi « collisione », il conflitto drammatico. Per mantenere la collisione dovrebbe mettersi forza contro forza. Da una parte il Conte appoggiato sul suo esercito, sua moglie e sua figlia non dovrebbero restare oziose nella lotta, ma operare; poi il popolo, perché quel Senato era un'oligarchia sospettosa, e il Conte per resistergli dovrebbe farsi sostenere da esso. — Da una parte, dunque, il Conte col popolo, le donne, l'esercito; dall'altra il Senato e le altre istituzioni di Venezia: ecco già tutta una tragedia; e Chauvet aggiunge: — Dovrebbe avvenire che il Conte fosse vicino a schiacciare il Senato, ma là si arrestasse, e dicesse a se medesimo che ciò sarebbe contrario al suo onore, alla parola data. Nascerebbe in lui la collisione, e mentre egli starebbe deliberando, ecco il Senato ad arrestarlo e sottoporlo al consiglio segreto —.

Manzoni esamina questo piano nella sua risposta e lo confuta con molte ingegnose osservazioni. — È bene immaginato, egli dice, ma non ha nulla che fare con la storia: ai tempi di Carmagnola popolo non ce n'era, popolo consapevole di sé, tale da poter gettare il suo peso sulla bilancia. L'esercito era lontano dal Conte, e se fosse intervenuto, avrebbe disfatto il Senato, anche se il Conte non lo avesse voluto. Le donne non prendevano parte alle lotte politiche, rimanevano chiuse in casa, e perciò non le introduco che all'ultimo nella tragedia. Tutto questo bel romanzetto di Chauvet non è tragedia storica, e il fondamento dell'interesse tragico dev'essere qualche cosa di serio che nasca dal movimento storico e non già un parto della fantasia —.

Così Manzoni in quella lettera rivela ciò che ha voluto fare, quali sono stati i suoi fini, e noi senza smarrirci in altre indagini, abbiamo lui stesso che dice: — Ho voluto fare, ho fatto

così —. Che cosa ha voluto fare? Rappresentare la lotta tra il potere civile e il potere militare, quello personificato dal Senato, questo dal Conte di Carmagnola. Da una parte il potere militare turbolento, indisciplinato; dall'altra il potere civile conscio della sua debolezza, furbo, volpe come quello è leone. Ultima conseguenza è che il leone è vinto dalla volpe, trionfa il potere civile, il Conte soggiace.

Questa idea drammatica come l'ha condotta Manzoni, dobbiamo ora vedere. La vita del Conte abbraccia molti fatti. Manzoni prende per punto di partenza l'arrivo di Carmagnola a Venezia; egli è innanzi al Senato, il quale dopo aver deliberato gli dà il comando delle truppe. L'ultima scena del dramma è la stessa: il Senato veneziano, e Carmagnola innanzi a lui. Il punto di partenza e la fine sono situazioni identiche, con questa differenza, che al principio il Senato dà il comando a Carmagnola perché fida in lui, all'ultimo lo condanna perché non ha più fiducia in lui. Fin qui tutto è liscio, v'è coesione fra le parti, ciò che Manzoni chiama « ideale del dramma ». Egli ha innanzi due tipi, Marco e Marino; Marino che rappresenta il potere civile, il Senato; e Marco anch'egli senatore, che rappresenta gl'istinti generosi della parte del Conte di Carmagnola.

Questo è il succo della lettera, questo il sistema di Manzoni. Non discuterò ciò che dice Chauvet, critico dell'antica scuola, classico; ma quello che Manzoni dice aver voluto fare. Egli sostiene che non può esserci interesse tragico senza fondamento storico, e dato questo non può esserci unità di tempo e di luogo. Noto l'assoluto di questi principii. Possono esserci casi in cui la tragedia abbia fondamento storico; ma chi vi dà il diritto di dire che non può farsi una tragedia su base inventiva? Lo stesso si può dire a Chauvet: — Voi mettete a base della tragedia l'invenzione; ma chi vi dà il diritto di dire che non può esservi tragedia con fondamento storico? —.

Manzoni dice: — Guardate il fanciullo. Se gli raccontate un fatto maraviglioso, prima di tutto egli domanda: è accaduto? Se gli dite no, egli alza le spalle, non ci s'interessa più. Lo stesso è del popolo che per parte sua è il fanciullo della storia —. Ma

si può rispondere a Manzoni: — Perché il fanciullo domanda se quel fatto che gli è narrato è vero? Perché non ha ancora sentimento estetico, non sa distinguere una bella da una cattiva musica o voce, non sente ancora diletto estetico, che suppone educazione, squisitezza di gusto. Ciò che il fanciullo concepisce prima è il reale, poi l'immaginato, il fantastico. Tardi l'uomo acquista il sentimento estetico, e tardi un popolo acquista questo fiore della civiltà. Vi sono popoli morti senza averlo avuto, cioè prima di essere giunti alla virilità; e noi ammiriamo nella Grecia antica appunto lo squisito sentimento estetico che produsse tanti capilavori di poesia, di architettura, di scultura, ecc. Che cosa ammiriamo nelle repubbliche italiane? Il sentimento estetico sviluppatosi così presto dalla rozzezza e che produsse i capolavori di Dante, di Michelangelo, di Raffaello e tanti altri. Le regole assolute e dogmatiche sono dunque arbitrarie; contro di esse si leva il genio, e le spezza —.

Altro torto di Manzoni è il considerare l'unità di tempo e di luogo come contrarie alla verisimiglianza. Se dicesse che è difficile fare una tragedia fra questi limiti, difficile sopra tutto chiudere entro di essi un fatto storico, saremmo d'accordo. Ma egli *a priori* rigetta l'unità di tempo e di luogo perché la storia, egli sostiene, non può inquadrarsi in limiti così stretti; ed ha torto, perché vi sono tragedie come il *Saul* di Alfieri, l'*Athalie* di Racine, rimaste in que' limiti.

Dunque in correlazione di questa con la lezione passata, vi dico: il torto de' critici è stato l'aver concepito l'unità di tempo, di luogo e di azione in modo assoluto, e il non aver capito che queste tre unità dipendono da un principio superiore e hanno limiti più o meno larghi secondo quel principio, che è un'altra unità più generale, l'« unità di situazione ».

E che è questa? È l'unità della composizione presa nel suo insieme, nella sua totalità. L'essenza dell'arte è la vita organica, la « forma vivente »; l'espressione di questa vita è la « totalità », in cui gli elementi stieno come parti, sieno « partecipi » delle idee, le quali fanno che quella totalità sia quella e non altra, e di essa fanno un individuo. Quando il sentimento del tutto

trovasi nelle parti, allora tutto è vivente; quando ciascuna parte è per sé sola, quando si perde il sentimento del tutto, comincia la dissoluzione, o come direbbe Machiavelli, la corruttela.

Per uscire dalle astrazioni, prendiamo per esempio un tutto, lo Stato. Lo Stato non è questo o quello individuo, questa o quella istituzione, è la società nel suo insieme. Se manca il sentimento dello Stato in tutte le sue parti, allora Luigi XIV dice: — Lo Stato son io —; il diritto divino dice: — Il governo mi viene da Dio —. Lo Stato è la totalità, il suffragio universale, diremmo oggi. Le parti di esso sono: il Re, il Parlamento, i Consigli Provinciali e Comunali, le Corti, le classi: borghesia, nobiltà, clero, popolo minuto, ecc. Quando è vivente lo Stato? Quando in tutte queste parti è vivo il sentimento del tutto a cui appartengono. Quando s'incancrenisce e si avvia alla dissoluzione? Quando il sentimento dell'insieme è smarrito nei singoli membri, quando per esempio quei funzionari, come li chiamano, non esercitano le loro funzioni per lo Stato, ma per interesse proprio, e le classi sono divise per moralità, intelligenza, benessere, concetto della libertà; quando trovate di quegli spacchi che formano il pericolo della società latina, di quegli abissi profondi tra la borghesia illuminata e il popolo analfabeta. Allora avviene ciò che in un corpo morto. Quando l'uomo muore il corpo non è ancora disciolto, questo tiene tutte le parti dell'uomo vivo, ma è morto perché le parti non funzionano più, non sono più organi rispetto al tutto. Ciascuno di quelli elementi cessa di essere « partecipe » dell'insieme, diventa elemento a sé, e il tutto si scioglie.

Lo stesso avviene in una composizione poetica, che è una totalità vivente quando tutti gli elementi sono « parti », quando ivi è vivo il sentimento e l'intelligenza del tutto a cui appartengono. Se l'insieme è scarsamente rappresentato in quelle parti, la composizione, quantunque meccanicamente ben congegnata, è morta. Quando il poeta ha ben concepito l'insieme, la totalità della vita, e questa totalità è rappresentata in tutte quelle parti, allora la composizione è viva.

Se il poeta dunque ha ben concepito la totalità, se tutti gli

elementi sono partecipi del sentimento generale, egli ve li colloca in modo che ogni parte abbia il sentimento del tutto, e questa maniera di collocarli si chiama la « situazione ». Dove è situazione, il lavoro è idealmente indovinato; ove quella manca, quantunque ci sia sentimento della moralità, della verisimiglianza, del bello, la composizione è morta.

L'« unità di situazione » è l'unità della totalità, dell'insieme; il sentimento dell'insieme nella parti. Posta questa unità di situazione, che cosa è l'unità di azione?

L'unità d'azione presa in se stessa, divisa dal tutto al quale appartiene, diviene una falsità. Ma chi vi ha detto che l'azione dev'essere una? I nostri poveri critici si sono accapigliati per trovare l'unità d'azione nell'*Orlando Furioso*, o nella *Divina Commedia*, ed hanno avuto il coraggio di dichiarare un difetto il non avercela trovata; e il Tasso stesso per difendere il *Furioso* ha detto che questo è il seguito dell'*Orlando Innamorato*, e che entrambi formano un tutto solo. Nel *Furioso* sono molte azioni importanti, la guerra de' Mori contro Parigi, la pazzia di Orlando che dà il titolo al poema, gli amori di Ruggiero e Bradamante con cui quello si conchiude. Ma qual'è l'azione principale? Nessuna. L'azione dev'essere una, ma l'unità non dev'esser presa in senso materiale; possono esservi molte azioni, ma legate in modo che tutte prese insieme rappresentino il tutto che ha innanzi il poeta; in modo che tutti i fatti, tutte le azioni si riannodino intorno a qualche cosa di centrale che rappresenti l'anima della composizione. In questa maniera voi trovate la via di giudicare l'*Orlando Furioso* e la *Divina Commedia*. Per esempio, nel *Furioso* l'insieme è il mondo cavalleresco fortemente concepito dal poeta, intorno al quale le azioni si riannodano: tutto quel disordine apparente, materiale, rappresenta l'essenza del mondo cavalleresco, lo spirito di avventura, l'iniziativa individuale.

Dirimpetto alla « situazione », che cosa è l'unità di tempo? Chi vi ha detto che il tempo dev'essere limitato a ventiquattro ore? È anch'esso relativo alla situazione, e quando questa voi l'avete fortemente concepita e l'insieme ben ripullula nelle

parti, il tempo può essere anche un secolo. L'unità di tempo non sono le ore materialmente prese. Nel *Cinque Maggio* abbiam veduto quel passo:

> Dall'Alpi alle Piramidi,
> Dal Manzanarre al Reno...,

nel quale sono accumulati fatti accaduti in dieci o dodici anni, e tutto questo tempo vi sembra un minuto paragonandolo col-l'idea che il poeta ha voluto esprimere.

Ed anche il luogo lo fa la situazione, e se questa esige il giro del mondo, voi lo girerete senza che nemmeno vi sembri uscire dalla vostra stanza, se il poeta ha ben riprodotto dappertutto nelle parti l'insieme.

Ecco dunque come quelle regole prese in senso assoluto debbono dirsi assurde, ma sono vere quando proporzionate, non materialmente, alla natura della situazione.

Cerchiamo di applicare al *Conte di Carmagnola* questi criterii intorno al meccanismo che abbiamo dovuto stabilire, in dipendenza del criterio organico dell'arte, del principio della vita, che determinammo nell'altra lezione.

Manzoni ha voluto rappresentare la lotta tra il potere civile e il potere militare. Che cosa è la totalità organica, vivente di questa tragedia? È, non quale la dà il *Conte di Carmagnola* preso in se stesso, ma quale la dà l'idea che è passata pel capo di Manzoni, cioè l'idea di quella lotta tra i due poteri. Avviene perciò che la vita di Carmagnola è spezzata in due grandi parti, e la prima giunge fino al momento in cui egli arriva a Venezia: parte questa piena d'interesse, ma non rappresentata, fatta narrare da' personaggi. La tragedia comincia quando si sviluppa la lotta tra i poteri. Accettiamo la situazione così qual'è, vediamo ora come Manzoni ha saputo trattarla. Che cosa suppone una lotta tra il potere civile e il potere militare? Suppone un processo psicologico, una storia dell'anima umana, rispetto al-l'uno e all'altro de' due poteri; e siccome questi sono personificati in Marino e nel Conte di Carmagnola, suppone una storia di questi personaggi, un processo psicologico per cui essi comin-

ciando la loro vita d'accordo, giungano di ombra in ombra, di sospetto in sospetto, al punto che Carmagnola è sottoposto al tribunale segreto.

Di ciò Manzoni stesso è persuaso, e a me piace presentarvelo non solo come poeta, ma anche come critico, perché in que' tempi egli fu uno de' migliori critici. Non già che egli pel primo avesse combattuto quelle regole; avevamo avuto Guarini e Metastasio, i quali aveano allargato i limiti messi all'arte da Aristotile. Eglino difesero l'opera loro come poeti divenendo critici, uno nella sua *Apologia,* opera straordinaria rispetto al tempo in cui fu scritta, perché vi comparisce in germe ciò che poi fu detto il romanticismo; e Metastasio nell'*Estratto della Poetica di Aristotile.*

Manzoni fa una bella riflessione. — Quando voi rinchiudete un fatto drammatico in ventiquattro ore e nello stesso luogo, il processo psicologico — egli dice — diviene impossibile; la storia dell'anima non si svolge in ventiquattro ore, né in così ristretti limiti possono restringersi le fine gradazioni per cui si sviluppa un carattere; avete bisogno di limiti più larghi —. E qui egli fa un magnifico paragone. Prende la *Zaira* di Voltaire e l'*Otello* di Shakespeare. In fondo il fatto è lo stesso in queste due tragedie: c'è un marito geloso che prendendo le ombre per corpi e i corpi per ombre, si persuade della infedeltà di sua moglie e la uccide. La differenza dipende dal diverso meccanismo.

Voltaire in ventiquattro ore non può darvi il processo psicologico del geloso, e rimedia a questo difetto con una macchinetta. Suppone che sia diretta a Zaira una lettera da suo fratello, e che il marito la creda lettera d'un amante, per cui diventa furioso e uccide la moglie. È un mezzo comico questo, buono per una commedia fondata su intrighi ed equivoci; ma nella tragedia di Voltaire, quantunque questa faccia effetto per la magniloquenza dello stile e per alcune situazioni drammatiche, è un elemento volgare.

Guardiamo ora il gigantesco *Otello* di Shakespeare. Quell'uomo comincia amando Desdemona con tanta passione: poco a poco la sua serenità se ne va, quel carattere si turba, piccoli

incidenti insignificanti si trasformano nell'immaginazione: ci penetra il perfido Jago, che eccita e dirige il sospetto, fino al punto che questo diventa certezza. Qui si ha il vero processo psicologico, la storia dell'anima.

Manzoni, dunque, vuol rappresentare il modo come poco a poco dalla confidenza reciproca tra il Senato veneziano e Carmagnola si passi al sospetto, e da questo alla certezza del tradimento, e si giunga alla morte del Conte.

Il difetto del *Carmagnola* è il seguente. Se la base di questa tragedia dev'essere un processo psicologico, questa vera base di tutto il movimento drammatico è rappresentata solo nel terzo atto. Là si vede il Conte superbo della sua vittoria, poi un Commissario viene a dirgli: — Bisogna continuare nell'opera cominciata colla vittoria —. Il Conte non ammette che un Commissario del potere civile gli faccia lezione. Più tardi viene un altro Commissario e dice al Conte: — I soldati restituiscono i prigionieri, ordinate loro che nol facciano —. Era quello un uso di guerra, e il Conte non solo si rifiuta ad impedire la restituzione, ma ne fa liberare altri quattrocento. Egli se ne va e i due Commissarii rimasti soli si guardano in faccia e dicono: — Abbiamo a fare con un uomo avvezzo al comando, e che vuol sempre comandare —.

I due precedenti atti sono l'esposizione degli « antecedenti », i due seguenti sono la condanna del Conte, la catastrofe. Tutta la tragedia si concentra nel terzo atto.

Manzoni che vuol fare una tragedia storica, non s'è domandato: — Le cose sono avvenute così? —. La storia è stata più poetica della sua tragedia. Quel fatto de' prigionieri fu il primo incentivo del sospetto; passano due o tre anni dopo questo fatto, prima che il Conte sia condannato. In questo tratto di tempo il Conte comincia ad essere sfortunato e ciò gli produce danno, perché la sfortuna d'un generale apre facile adito al sospetto. Egli ordina di prendere Cremona: i soldati le dànno l'assalto di notte, i cittadini resistono, quelli sono costretti a ritirarsi, e il Conte non insiste, non torna all'attacco. La flotta veneta si trova in mal passo, egli potrebbe salvarla, ma per vendicarsi

della mancanza di rispetto, per mostrare che non gli si può dar lezione in fatto di guerra, la lascia schiacciare. È il cumulo di tutti questi fatti che induce il sospetto nel Senato veneziano.

Manzoni vuol fare un dramma nuovo, ma ha innanzi un pubblico avvezzo alle regole classiche, ed ha pensato: — Se prolungo la storia di due e tre anni, esco troppo fuori dei limiti che ammette il pubblico italiano —. Componendo egli pensa ai fischi del *parterre*. Quindi nel quarto atto mette in bocca ad un personaggio la narrazione dei fatti in cui è il processo psicologico, la tragedia: quei fatti perciò riescono freddi, sfuggono all'attenzione dello spettatore, perché narrati e non rappresentati.

Vediamo quali sono le conseguenze di tutto questo. Poiché non c'è movimento drammatico, non quel processo psicologico che Manzoni medesimo vede nell'*Otello,* e le azioni sono quasi tutte narrate, e c'è una sola azione rappresentata, la battaglia di Maclodio, cosa accessoria che dà origine al Coro; la tragedia è composta di discorsi: non c'è vita drammatica.

Nel primo atto abbiamo innanzi il Senato che dopo aver discusso a lungo, delibera di affidare a Carmagnola il comando delle truppe contro Filippo Visconti; poi Marco, amico del Conte, che va a comunicargli la notizia, e qui un discorso tra Marco e il Conte. Nel secondo atto è un consiglio di guerra de' generali di Filippo, vi si discute a lungo se si deve dare battaglia oppur no; poi c'è il Conte che comanda ai suoi di starsene pronti: qui finisce il secondo atto. Nel terzo si comincia a mostrare lo sviluppo drammatico, i Commissarii proibiscono la restituzione de' prigionieri, il Conte nega di farlo. Nel quarto si ha la narrazione de' fatti accaduti dopo, il Senato fa venire a Venezia il Conte, e c'è un lungo dialogo tra Marco e Marino. Nel quinto atto è la catastrofe.

Come si vede, tutto il dramma è vuoto di azione; vi sono magnifici discorsi; ma sono discorsi: nulla fa tanto danno alla rappresentazione di un dramma come il vuoto dell'azione. Oggi che i più mediocri scrittori sono pratici del teatro, vanno all'eccesso opposto, presentano una catena di fatti e di situazioni,

sopprimendo quasi del tutto i discorsi. Ma, ripeto, nulla rende così fredda la rappresentazione come i discorsi: allora si ha ciò che dicesi la « stagnazione », sorge la disattenzione, la noia, la quale si sente anche nella lettura di uno di quelli. Spesso la s'interrompe, sorgendo il desiderio di correre a vedere che cosa vien dopo. Per l'eccellenza della poesia la lettura di que' discorsi del *Carmagnola* ci rapisce, ma nella rappresentazione ci sono finezze che sfuggono allo spettatore. Come volete che egli, quando si narra l'assalto di Verona, colga i fatti narrati, invece di averli sott'occhio? Egli prende le cose all'ingrosso, perché per colpirlo c'è d'uopo presentargli qualche cosa che operi, si muova.

Nel *Conte di Carmagnola* dunque, la maggior parte è narrazione, vi sono discorsi più che azione. E vi è una curiosa singolarità. Manzoni vuol darci un dramma storico, e non si accorge che strozza il conflitto drammatico in un solo atto, riempiendo il rimanente di discorsi; il che se mantiene la parte, diciam così, « materiale » della storia, falsifica, fraintende la parte spirituale di essa. Nel secolo XIX un dramma pieno di discorsi e soliloquii è concepibile, perché è un secolo in cui si discorre più che non si operi: essendo l'intelligenza molto sviluppata, noi siamo avvezzi a ripiegarci su noi, c'è dell'Amleto nel nostro secolo. Ma nel Medio Evo la vita era tutta al di fuori, e quei capitani di ventura erano tutt'azione; e non c'era molto sviluppo d'intelligenza. Questi discorsi nel *Carmagnola* sono un anacronismo storico: il ripiegarsi dello spirito in se stesso è proprio dell'uomo moderno.

Quando Marco è obbligato a sottoscrivere un foglio e ad impegnarsi di non avvertire il Conte amico suo, fa un lungo soliloquio e sottili considerazioni. Egli si domanda: — Fo bene o male? Che cosa farò? Avvertirò l'amico? Ma così infrango il giuramento! Non infrango il giuramento? E sono un perfido amico —. Infine, come una canna in balìa del vento, perde la volontà e dice: — Si segua il destino! —. Accusa del suo operato il destino, il quale non è altro che la sua codardia morale, battezzata con quel nome, e lo segue maledicendo la sua patria che l'ha messo in quella situazione. Egli dice:

— Che tu sii grande
E gloriosa, che m'importa? Anch'io
Due gran tesori avea, la mia virtude,
Ed un amico; e tu m'hai tolto entrambi —.

Ora tutto questo è moderno: quel modo di sentire e di concepire suppone intelligenza sviluppata, avvezza alla concentrazione. Questa mancanza di vita drammatica nel *Carmagnola* è dunque difetto non solo in se stesso, ma rispetto ai tempi in cui visse il protagonista.

Ed ora facciamo un po' di critica produttiva. — Ma era veramente quella l'idea poetica del *Conte di Carmagnola*? È quella la totalità organica di cui vi ho parlato?

Manzoni si è messo in capo che quella idea sia la lotta tra il potere civile e il militare. Ma è veramente là la lotta? È col considerare tutto il dramma storico, col penetrarci della sua totalità, che possiamo vedere qual'è veramente l'idea organica della composizione. È questa: che le stesse qualità le quali hanno condotto Carmagnola alla grandezza, son quelle che lo conducono alla decadenza.

Analizziamo il Conte non solo qual è rappresentato, ma anche qual è narrato, con tutt'i suoi antecedenti. Trovate un uomo nato in bassa fortuna, un pastore: pure, egli ha qualità che lo fanno superiore alla sua sorte, forte volontà, febbre di attività, intelligenza non ordinaria, coraggio indomabile, e senza saperlo egli ha anche ambizione straordinaria.

E che cosa è l'ambizione? Oggi diciamo: ambizione di partito, ambizione di questo e di quell'altro. La vera ambizione è rara, è il desiderio, la necessità di attuare quello che un uomo ha dentro di sé, di farlo diventare realtà; e quindi vi ha diverse specie di ambizione, politica, letteraria e via di seguito. E quando un uomo si propone uno scopo sproporzionato alle sue qualità, la sua non è che vanità. La vera ambizione è la coscienza della propria forza, il sentirsi capace di attuare grandi cose.

Quest'uomo è evidente che rimarrà turbato, scontento, finché non avrà esplicata quella forza. Il Carmagnola pastore, trova

una truppa d'avventurieri che lo invita a seguirlo: egli lascia la greggia, diventa soldato, le sue qualità lo distinguono subito. Il suo capitano è Pergola; questi ha fiutato l'ingegno di Carmagnola, lo mette sotto la sua protezione, lo fa progredire. Di protetto egli diventa poco a poco protettore, anch'egli capitano di ventura, ha un esercito a cui comandare. La sua ambizione ha già raggiunto un grado di attuazione. Avea aspirazioni, ora ha la potenza. Mette la sua spada al servizio di Filippo Visconti, conquista Milano, regala a Filippo la corona, sposa la figlia di lui. Fin qui la sua vita è ascendente, perché sapete che l'uomo sale sino a un certo punto, dopo il quale è la china. E viene la china nella vita di Carmagnola: egli è costretto a lasciare Milano, va a Venezia dove succede la sua catastrofe.

E quali sono le ragioni della decadenza? Le stesse qualità che lo hanno fatto salire. Finché ha avuto uno scopo a cui tendere, e per mezzo i soldati e le battaglie, egli è rimasto nel suo ambiente. Ma eccolo ora suddito di Filippo Visconti, sposo della figlia di lui, circondato da cortigiani invidiosi che gli tessono insidie, a lui, avvezzo a sciogliere i nodi con la spada, inconscio degl'intrighi di corte. Filippo Visconti non lo guarda più come strumento utile, anzi non più utile, pericoloso.

Un uomo volgare a quel posto sarebbe stato contento, egli no; vi si sente morire, è fuori del suo campo di azione, la sua attività febbrile è rimasta senza scopo. Egli dà ombra al suo signore, se ne avvede, domanda un'udienza. Filippo Visconti gliela nega, e Carmagnola lo abbandona, va come Annibale cercando nemici al Duca, la vendetta diviene il suo stimolo. L'attitudine del comando, l'indole irrequieta, la sete delle battaglie lo han reso grande, ora lo mettono in rovina.

Venezia prepara guerra al Visconti, egli va ad offrirle la sua spada. Colà trova un'oligarchia sospettosa, un Senato che vuol comandar anche nelle cose di guerra, che si permette mandargli de' Commissarii — oggi diremmo delle spie —, di dirgli: — Devi far questo o quello —. Carmagnola, avvezzo a comandare, guerriero, si trova di fronte borghesi pieni di menzogne, consci della loro debolezza, i quali cercano vincere non per forza ma per

arte. Carmagnola, perché ha quelle qualità che lo condussero in alto, deve morire. Un uomo mediocre sarebbe caduto nella trappola? No; ma egli sa che si sospetta di lui, gli amici ne lo avvertono; eppure quando è chiamato dal Senato, va a Venezia. All'ultimo dice: — Fui uno stolto —. È la stoltezza d'un'anima generosa.

Manzoni non ha veduto che cosa rende interessante questa vita, la quale è simile alla vita di Napoleone: quelle stesse qualità che condussero Napoleone in alto, gli fanno girare il cervello e lo spingono alla ruina. Manzoni non s'innalza fino a quell'altezza ed ampiezza, avea ancora i pregiudizi classici. Ma se vi fosse giunto che dramma avrebbe fatto, e senza i lunghi discorsi! In questo dramma il punto di partenza sarebbe simile a quello del *Wallenstein* di Schiller: Wallenstein è il personaggio storico che più si accosta al Carmagnola. Vedreste quest'uomo entrare in iscena quando è all'epoca della sua potenza, circondato di amici e ammiratori e seguaci devoti: egli regala una corona a Filippo Visconti, è promesso sposo della figlia di lui. Magnifica entrata! E ci trovereste non solo la vita di Carmagnola, ma tutta la vita italiana, quando gli si mettessero accanto Pergola, Piccinino, tutti que' capitani di ventura che egli avea vinti, la figlia di Filippo e lo stesso Filippo, que' cortigiani e que' soldati. Così avreste *en raccourci,* in abbozzo tutta la vita italiana di quel tempo. In questo modo avremmo avuto un *Wallenstein,* uno di que' drammi come li sapeva concepire Shakespeare, un *Macbeth*, un *Re Lear*.

La decadenza del Conte proviene non dal perché egli siasi mutato, ma perché si è mutata la situazione ed egli è rimasto lo stesso. E per seconda parte del dramma concepito in questo modo, avremmo tutto ciò che avviene a Milano, vedremmo il leone che si dibatte tra i lacci che gli tendono i cortigiani, e si rode nell'inerzia, di fronte a quel sospettoso Filippo Visconti: qui ci è tutto un soggetto di tragedia. Nella terza parte Carmagnola sarebbe a Venezia, ove egli non è mutato; il suo carattere non muta, invece s'inasprisce; e infine giunge alla catastrofe. In questo modo avremmo innanzi tutta la vita di una grande

individualità, un risultato psicologico interessantissimo, una vita piena, ricca, che si svolge fatalmente, necessariamente fino alla catastrofe, sviluppata in tutte le sue fasi. E insieme con essa, come parte di questa totalità, la vita italiana di quel tempo. E allora quel Coro invece di comparire in mezzo alla tragedia a proposito d'una battaglia che è un accessorio, quel Coro che non ha nulla che fare con la battaglia, e lì rimane sconnesso dal resto; che effetto immenso produrrebbe, anche nella rappresentazione in teatro!

E tutto ciò, dopo tre secoli, innanzi un popolo che per conseguenza di quella vita è stato servo or di questo or di quello straniero, di Tedeschi, di Spagnuoli, di Francesi. Se il poeta avesse fatto sentire in tutta la tragedia questa intonazione della vita italiana, come in quel

> Tu che angusta a' tuoi figli parevi,
> Tu che in pace nutrirli non sai;

detto a un popolo anelante a nuovi destini, quel Coro produrrebbe un effetto straordinario: invece rimane un incidente. E si comprende perché la tragedia sia stata messa da parte, perché ciò che è rimasto ancora vivo nel paese sia il Coro, che il paese ha staccato dalla tragedia.

Ma qui Manzoni esce fuori della drammatica e va nella lirica. In lui manca il sentimento del dramma, del conflitto, della « collisione »; ma mettendo le mani a questo Coro, il suo orecchio pare senta una nuova musica, il suo genio si risveglia, una nuova lirica gli si presenta, perché la sua potenza è lirica. Trovandosi innanzi questa nuova espressione lirica, trova una corda finora non toccata. C'è pure il sentimento religioso, il sentimento della fratellanza universale, come in quel

> Tutti fatti a sembianza d'un Solo,
> Figli tutti d'un solo riscatto;

ma c'è qualche cosa di nuovo, ed è il sentimento nazionale. Come questo gli sia sorto innanzi, vedremo nell'altra lezione.

[Ne *La Libertà*, 13-15 marzo 1872].

Lezione VII

[IL SENTIMENTO NAZIONALE E IL CORO DEL «CARMAGNOLA»]

Fermiamo bene i risultati a cui siamo giunti nelle due ultime lezioni sul *Conte di Carmagnola*. Manzoni ha scritto stando sotto impressioni critiche; prima di esser poeta ha dato battaglia a proposito dell'unità di tempo e di luogo, ha cercato spazi più larghi, maggior libertà di movimento. Venuto all'opera, sembra che non abbia saputo che farsi della sua libertà: cercando spazi più ampi all'arte, pareva dovesse inquadrarvi un'azione larga, alla Shakespeare; ma invece, come abbiam veduto, nella sua tragedia l'azione è chiusa in un atto solo, e il rimanente sono discorsi. Questo è il lato difettivo della tragedia. Un'azione drammatica deve avere lotta, contrasto, deve avere ciò che dicesi svolgimento: qui la lotta comincia e finisce al terzo atto. Che c'è prima? Discorsi. Che c'è dopo? Discorsi!

Questo non solo estingue l'interesse drammatico, ma falsifica il fatto storico che egli volea rappresentare. Lo spirito di que' tempi v'è contraddetto, appunto perché v'è il discorso in luogo dell'azione, v'è lo spirito che si ripiega in se stesso, si rende conto de' suoi atti. Questo ripiegarsi dello spirito non è il carattere del secolo XV, del Medio Evo, in cui tutto era azione. V'è dunque dissonanza tra i fatti, l'epoca, e il modo come l'autore fa concepire e sentire i suoi personaggi.

Ma prima di allontanarci dal *Conte di Carmagnola*, troviamo un uomo autorevole, innanzi al quale dobbiamo inchinarci, come

a un grandissimo poeta e a un profondo critico: parlo di Goethe. Egli scrisse due articoli in lode del *Carmagnola*, e non vi trovò a biasimar altro, se non che l'innesto di personaggi ideali e storici; biasimo che Manzoni accettò e per cui, quando poi fece l'*Adelchi*, cercò un altro metodo per non cadere nel medesimo fallo. Goethe dunque, tranne questo, è tutto lodi pel *Carmagnola*: dobbiamo renderci conto di queste lodi e vedere se son vere, se hanno buon fondamento; e se lo hanno, perché ciò nonostante il *Carmagnola* è una tragedia sbagliata.

Goethe esamina di essa tre punti: la distribuzione delle scene, la natura dei caratteri e la commozione, il patetico della tragedia. Egli dice eccellente la distribuzione delle scene e fa in proposito delle fine osservazioni, che mostrano l'uomo esercitatissimo nel comporre e nel giudicare.

— Guardate, egli dice, con quanta sapienza è condotto il primo atto, che contiene l'esposizione della tragedia. Nelle tragedie classiche, in generale, suole un confidente, parlando al suo signore, raccontare gli antecedenti. Qui subito principia l'azione: abbiamo il Senato veneto che delibera intorno alla guerra contro il Visconti; poi innanzi al Senato il Conte di Carmagnola, al quale si dà il comando dell'esercito, e dalla stessa azione l'autore è condotto a dire chi è il Conte, qual è il suo carattere —.

Goethe fa notare anche come quasi per caso, in un incidente, l'autore vi gitti il nome della figlia e della moglie di Carmagnola. Ma non è a caso, perché all'ultimo, nella catastrofe, troviamo e moglie e figlia. Goethe osserva come nell'esposizione è il germe del lavoro, la sua «virtualità», e soprattutto con quanta coscienza è condotto il dialogo tra Marco e il Conte di Carmagnola, in cui Marco riprendendolo della sua alterigia, fa intravedere la catastrofe che nasce appunto da quell'alterigia, dall'indole e orgogliosa e fiera del Conte.

A proposito del secondo atto fa una magnifica osservazione. Ecco due eserciti che si guardano, l'esercito ducale e il veneto. I generali di Filippo Visconti sono riuniti in assemblea per deliberare se bisogna dare battaglia oppur no, e segue una lunghissima discussione: i pareri sono opposti, le tendenze diverse,

manca la disciplina, si giunge a tale che un generale minaccia un altro dicendogli: — Tu mi hai offeso —. Nell'altro campo è il Conte il quale, in poche parole, da padrone assoluto, da dittatore, dà le sue disposizioni e tutti ubbidiscono e si preparano alla battaglia.

Questo paragone fra i due campi fa presentire la vittoria dell'esercito veneto; e queste due scene in contrasto sono ben condotte dall'autore e ben rilevate da Goethe.

Un'altra scena assai bella è quando il Senato invita il Conte a Venezia per allontanarlo dal campo, dai suoi soldati, e arrestarlo, e il Conte con la sua fatuità, tutto lieto si apparecchia a partire. — Vedrò mia moglie e mia figlia, egli dice; il Senato e il popolo mi accoglieranno come è loro dovere di accogliermi —. Ma Gonzaga che sa meno di lui, ma non ha la fatuità venuta dalla prospera fortuna, ha presentito l'inganno e ne parla al Conte. Questo contrasto tra un uomo d'ingegno inferiore a quello di Carmagnola, e che mostra maggior buon senso, e il generale a cui l'alterezza toglie il vedere chiaro, è ben condotto da Manzoni e ben rilevato da Goethe.

Questi dunque non biasima nulla nella distribuzione delle scene: — I caratteri, egli dice, sono tutti eccellenti; non solo il principale, Carmagnola, ma, fa notare, anche quello del Doge che rappresenta la ragione di Stato, e sta al di sopra dei diversi pareri dei senatori, e li libra; al di sotto di lui sono Marino, in cui è personificato l'egoismo della patria, pronto a spezzare lo strumento pericoloso, e Marco che rappresenta le idee di umanità, di giustizia, di amicizia —. Goethe fa osservare come sono ben concepiti i due Commissari mandati dal Senato al campo per vigilare sul Conte: uno più ardito, espansivo, l'altro più rinchiuso in se stesso, più calmo, e furbo. Le fine gradazioni dei caratteri sono, dunque, come egregiamente osserva Goethe, ben concepite da Manzoni.

Veniamo al patetico. Goethe fa intendere che non gli piace, da questo lato, la materia del *Carmagnola,* per cui, onde cavarne il patetico, ci vuole un po' di artifizio, e gli suggerisce, in

caso che Manzoni voglia scrivere un'altra tragedia, a scegliere per argomento la cessione di Parga, in cui è naturale il patetico. L'argomento non piacque a Manzoni e ispirò più tardi Berchet.

Goethe fa però notare l'artifizio con cui Manzoni ha condotto la tragedia all'emozione. Due sono in questa i momenti patetici: il Coro e la catastrofe, la morte di Carmagnola. Non è bene suscitare il patetico sin dal principio, quantunque sia assai facile ottenerlo. Ma il poeta accorto fa scaturire le lagrime all'ultimo, come risultato di tutto ciò che precede: non vi dà subito la commozione, difetto che ha talvolta Alfieri, il quale sin da principio s'innalza alle più alte regioni del *pathos*.

In questa tragedia son prima due atti, i quali scorrono tranquilli, senza alcun movimento che possa aver somiglianza coll'emozione, e servono a preparare lo scoppio ultimo, il Coro. C'è poi la catastrofe, con le lagrime della moglie e della figlia, lo strazio di Carmagnola che si volge all'altra vita: bella scena, preparata da tre atti antecedenti, dice Goethe, a guisa di fiume che scorre per lungo tratto tranquillo, e presso al mare copre le sue onde di schiuma e fa sentir quel rumore che annunzia la concitazione interna.

Le scene così ben distribuite, i caratteri così bene accentuati, il patetico così bene ottenuto, formano un complesso che Manzoni chiama « metodo », e Goethe trova la tragedia lodevole pel metodo. Tutto questo ci è, e tutto è degno di lode. È raro trovare una tragedia in cui il metodo, come dice Goethe, o meglio il meccanismo, la consonanza delle parti tra loro, sieno concepiti ed eseguiti con maggior finezza.

E nondimeno è questa una tragedia ove non spira un alito di vita, tranne in questi momenti patetici notati dal gran poeta tedesco. La tragedia cade perché in mezzo a tanti fatti aggregati insieme non sentite una situazione potentemente rappresentata. Ciò conferma quello che dissi, cioè che per giudicare di lavori si dee in essi distinguere la parte essenziale dall'accidentale. Un lavoro può avere buon meccanismo esterno, caratteri ben disegnati, può avere il patetico ed essere scritto in modo anche su-

periore a quello del *Carmagnola* — perché per maneggio di verso è difficile concepire qualcosa di più perfetto —, e ciò nondimeno, quando l'organismo non c'è, o è viziato e manca lo svolgimento, voi dite: — È bello, ma non si muove, ci manca quello *spiritus intus alit* del poeta —.

I pregi che nota Goethe nascono da una intelligenza di ordine superiore. Questo saper bene congegnare un insieme, il mettere d'accordo le parti, il saper trovare certi contrasti nella distribuzione delle scene, il concepire le gradazioni de' caratteri — sono finezze che vengono dall'intelligenza ma non da ispirazione artistica, non sono la creazione. Anche un poeta mediocre può dare tutte queste parti, eppure farà sempre un lavoro mediocre, perché gli manca la potenza di dar la vita.

Ho voluto trattenervi con Goethe perché vi avvezziate ad esaminar bene un lavoro prima di darne giudizio.

Ora, la tragedia rappresenta fatti del secolo XV, e questi fatti debbono essere messi innanzi al popolo italiano del 1816, perché la tragedia, pubblicata nel 1820, fu concepita in quell'anno. Quegli avvenimenti si presentano all'immaginazione di un uomo che viveva nel 1816.

Manzoni ha voluto fare un miracolo. Ha detto a se stesso: — Mi sforzerò di cancellare la coscienza del mio pensiero e del mio secolo. Con queste cronache innanzi, mi getterò in que' tempi, e scarterò dal mio lavoro ogni elemento che non sia reale, storico —. Ma come può egli non dare a quella cosa che contempla una parte del suo cervello, del suo modo di concepire e di sentire? Quale impressione quella vita ignobile del secolo XV dovea fare su lui? Era Manzoni sol quegli che da giovane amava Alfieri e le idee del secolo XVIII, e nutriva amore di patria e di libertà, e giunto alla maturità gettava via tutti questi elementi terreni e poneva il suo centro in un'altra vita, in un altro mondo? Voi avete conosciuto finora il poeta degl'*Inni,* dell'Ermengarda; che innanzi a Napoleone grida alla fede:

Bella immortal! benefica
Fede ai trionfi avvezza;

l'uomo che cerca realizzare un ideale religioso: ma mettiamo quest'uomo tra gli altri interessi, in mezzo ad altre impressioni, a contatto con tutto quello che moveva i suoi contemporanei, e vediamo come egli ne partecipa.

Il 1816 fu una data solenne nella storia d'Europa e soprattutto d'Italia. Quella che si chiama Rivoluzione francese non conteneva nel suo programma niente che avesse relazione col sentimento nazionale, anzi quel movimento avea oltrepassato la nazionalità, era, diremmo oggi, cosmopolita. Quando nella famosa Assemblea francese fu fatta la dichiarazione de' diritti dell'uomo, i legislatori non parlarono in nome della Francia, ma in nome dell'umanità, non proclamarono i diritti del cittadino francese, ma i diritti dell'uomo. Questa è la parte immortale di quella Rivoluzione, che pur avendo la sua attuazione in un confine ristretto, ebbe un significato generale, e nelle conseguenze abbracciava tutta l'umanità: oggi ancora quelle conseguenze si vanno svolgendo.

Come mai in mezzo a un movimento fondato sulla libertà e l'eguaglianza di tutti gli uomini dirimpetto alla teocrazia e alla distinzione delle classi, sorse il sentimento nazionale? Anzi tutto perché la teocratica e feudale Europa, atterita da que' principii, dié addosso a quel piccolo popolo, dico piccolo comparativamente alla grandezza e al numero degli Stati che gli si gettarono sopra. E allora, quando quel popolo sentì minacciato il suo territorio, si sviluppò nella lotta un nuovo sentimento, quello dell'indipendenza nazionale. Fu dunque anche la Francia quella che dette prima l'esempio memorabile della difesa della propria indipendenza a furia di popolo.

Quando la vittoria le arrise e l'ambizione si svegliò, siccome avviene dei popoli quel che degli uomini, il sentimento della gloria sostituissi a quello della libertà e dell'indipendenza, lusingato anche da coloro che voleano tenere le redini del potere. E avvenne il rovescio di ciò che era avvenuto: quel popolo diventò conquistatore e gli altri rappresentarono il sentimento nazionale; e come la Francia resistette all'Europa coalizzata, vedemmo la Spagna resistere a Napoleone, vedemmo la Germa-

nia sollevarsi tutta, studenti, filosofi, letterati, poeti — e difendere il suo territorio contro i Francesi. Tutti questi fatti arricchivano il mondo moderno del nuovo sentimento di nazionalità.

Il sentimento dell'unità nazionale in Italia, come complemento della libertà e dell'uguaglianza, si era sviluppato fin da che i Francesi aveano passate le Alpi promettendo libertà agli Italiani, e repubblica. Abbiamo un monumento importantissimo di tal fatto, e che forma un'altra corona di Ugo Foscolo. Vi ricordate di quel generale Championnet che venne a Napoli quando vi fu proclamata la Repubblica partenopea, e dopo il tremendo eccidio della Santa Fede fu costretto a ritirarsi verso la Francia. Quando egli giunse nell'Italia superiore, Ugo Foscolo che allora era soldato, militando come tanti altri Italiani nell'esercito francese, scrisse quella celebre lettera a Championnet, nella quale diceva: — Volete vincere? Proclamate l'unità d'Italia e tutti gl'Italiani saranno con voi —. Il generale sorrise della lettera, scritta da un giovane. Ma quella fu come il primo filo della storia del nostro riscatto nazionale. Quei sentimenti si erano sviluppati con tanta forza in Italia, che quando Napoleone volle conciliarsi gl'Italiani, trasformò la Repubblica Cisalpina in regno, il quale, quasi a promessa di maggiori cose, chiamò Regno Italico, e permise che vi fosse un esercito italiano e un parlamento. Milano, capitale del regno, fu il luogo di ritrovo degl'Italiani sfuggiti alla Santa Fede, e vi furono Russo, Cuoco e altri napoletani che riuscirono a non lasciare la testa sotto la mannaia, come Mario Pagano, Conforti e tanti altri illustri.

Fino a quel tempo il sentimento nazionale era rimasto nei libri, e Mario Pagano, Beccaria, Filangieri, e d'altra parte Parini, Alfieri, Foscolo, anche Monti, aveano composto scritti spiranti libertà e amore di patria: ma questo non era ancora penetrato negl'intimi recessi della nazione. La letteratura si restringeva in un circolo limitato, e tutti quanti quelli che si davano a professioni speciali, ingegneri, medici, avvocati — gli avvocati forse meno, perché i loro studi erano più affini alla letteratura — rimanevano stranieri a quella propaganda fatta co' libri. Ma

seguì una propaganda di dodici o quindici anni fatta a colpi di cannone, perché niente vale così a far propaganda come il cannone: il contraccolpo degli avvenimenti francesi, il giungere de' Francesi scomunicati a Napoli, erano di que' fatti che creano idee nuove, diffondono i sentimenti.

Il popolo italiano nel 1816 non era più dunque il popolo del tempo di Beccaria e di Filangieri, quando solo nelle Università accadeva sentire una voce libera, e il popolo rimaneva estraneo al movimento delle idee. Fino ne' più piccoli villaggi di Calabria queste idee giungevano, e là da una parte era il brigante, dall'altra il liberale.

Nell'ultima lotta contro Napoleone, gli alleati cercarono d'ingraziarsi gl'Italiani con offerte lusinghiere. — Gli alleati vincitori vi daranno libertà —, si diceva a noi, e si diceva anche in Germania e in Ispagna. — Volete l'unità? — si parlava così agl'Italiani — volgetevi all'Austria —, la quale avea appunto trattative in questo senso con Gioacchino Murat. E per questo, nella lotta suprema contro Napoleone, l'Italia rimase coll'arme al braccio, incerta tra il volgersi a sostegno della Francia e le promesse degli avversari. Il viceré, Eugenio Beauharnais, tentò un piccolo sforzo, ma il rimanente d'Italia rimase inerte.

Ma quanto più gli alleati facevansi forti, tanto meno ricordavano le promesse. Venne il tempo in cui Gioacchino Murat, quantunque la storia lo abbia battezzato « testa d'asino e cuor di leone », testa d'asino com'era, sentissi burlato; e messosi alla testa di un esercito napoletano, quando fu giunto a Rimini fece il famoso proclama, con cui faceva appello agl'Italiani e gridava loro che doveano costituirsi a nazione. Ma fu troppo tardi. La Francia era prostrata, gli alleati potenti, e fu loro facile abbattere gli sforzi tardivi del re. Potete immaginare quale effetto questi avvenimenti produssero sull'immaginazione del popolo. Oggi che noi raccogliamo i frutti dei loro sforzi, non possiamo facilmente concepire ciò che era allora la gioventù italiana, ciò che erano i professori e in generale gli uomini colti.

Quando sorse dubbio che l'Austria mancasse alle sue promesse, e nel Congresso di Vienna l'Italia le fu abbandonata, sa-

pete che si formò la famosa lega di tutti i giovani e gli uomini colti di tutte le città, i quali volevano correre in Lombardia e fare un vespro austriaco: eppure gli alleati erano vittoriosi e disponevano di tutta l'Europa. Sentite quanto avessero fruttificato quei sentimenti.

Manzoni allora era a Parigi: colà seppe che Murat nel suo proclama avea invitato l'Italia a raccogliersi, e ne ebbe la sua prima ispirazione poetica. Trovo in una raccolta di prose e di poesie di Manzoni un frammento di canzone che egli scrisse quando sentì proclamare l'unità e l'indipendenza della sua patria.

Sonava intanto d'ogni parte il grido,
Libertà delle genti e gloria e pace!

Erano gli alleati che promettevano tante belle cose; si riuniva il Congresso di Vienna che il poeta chiama convito:

Ed aperto d'Europa era il convito.

Solo l'Italia era dimenticata:

E questa donna di cotanto lido,
Quest'antica, gentil donna pugnace
Degna non la tenean dell'alto invito:
Essa in disparte, e posto al labbro il dito,
Dovea il fato aspettar dal suo nemico,
Come siede il mendico
Alla porta del ricco in sulla via.

Essa sola come mendica dovea chiedere in elemosina quello che davasi agli altri. Quale allora era lo stato d'Italia?

... Eran le forze sparse
Ma non le voglie; e quasi in ogni petto
Vivea questo concetto:
Liberi non sarem se non siamo uni;
Ai men forti di noi gregge dispetto,
Finché non sorga un uom che ci raduni.

E siccome in lui fermentavano le idee religiose, come abbiam veduto, pensa a Colui che scelse il giovinetto ebreo, Mosè, a duce e salvatore dei suoi, e punì gli oppressori del popolo ebreo; e dice: — È sorto l'uomo, sì, per quel Dio che confonde gli oppressori, e sostiene chi pugna per le sue contrade —; e volgendosi a Gioacchino parla così:

Con Lui, signor, dell'itala fortuna
Le sparse verghe raccorrai da terra,
E un fascio ne farai nella tua mano.

Sono le prime ispirazioni di un giovane nato poeta, che sente il contraccolpo degli avvenimenti e vi fa su una lunga canzone, di cui è rimasto un frammento, scritto alla petrarchesca, con molti endecasillabi, vari settenari, rime a grande distanza, insomma in quella forma solenne usata allora da' poeti che cominciavano a fare le loro prove.

Quando il Congresso di Vienna consegnò la Lombardia e il Veneto mani e piedi legati all'Austria, quando l'imperatore Francesco II pronunziò quelle dure parole: — I Lombardi debbono dimenticare di essere italiani, non debbono avere altro legame fra loro che l'ubbidienza al loro signore —, quando interrogato Metternich sul titolo da darsi a quel nuovo regno, egli che più tardi disse l'Italia essere una « espressione geografica », rispose: — L'imperatore vuol distruggere lo spirito di unione e le idee costituzionali nel popolo italiano, e perciò non vuole accettare il titolo di re d'Italia (parole duramente chiare scagliate al popolo per fargli forte impressione) e perciò l'imperatore non può volere un esercito italiano e certe istituzioni (il parlamento) che potessero essere fondamento di un prossimo grande stato —; successe un'esplosione di sentimento nazionale; i più arditi furono presi e la resistenza italiana fu schiacciata nelle prigioni di Mantova e dello Spielbergo.

Dopo le prime prove i più ardimentosi abbandonarono il proprio paese o ritiraronsi nella solitudine delle case loro.

Quando c'è un governo abborrito il quale sa di essere abborrito e vuol governare colla forza, secondato dalla così detta

polizia, adoperando spie e tranelli, si hanno per necessaria conseguenza le società segrete. Tutta quella gioventù, tutti gli uomini colti si misero a cospirare, e dettero uno spettacolo di energia di cui pochi esempi si trovano nella storia. La lotta non fu solo nelle piazze, tra i liberali armati di pugnali e i soldati di fucili, ma fu lotta fra società segrete e società segrete. La polizia organizzò anche le sue, vi furono mine e contromine.

Napoli, che acquistossi il titolo di emerita cospiratrice, era il centro delle società segrete, da una parte. Essa avea le logge massoniche quando poca traccia ve n'era nelle altre parti d'Italia. Dopo la catastrofe del 1799 i Napoletani costretti a fuggire dalla strage, si strinsero in società segrete, e il nome di « massoni » che come quello di « giacobini » era abborrito e attiravasi le persecuzioni, fu cambiato, e i massoni si dissero « carbonari »: questo nome comparve negli ultimi anni di Napoleone e di Gioacchino.

Quale era lo scopo de' Carbonari? Notate queste idee liberalissime che annunziano le tendenze di essi, il cui nome divenne terribile dopo il 1821, e i popolani soleano adoperare il vocabolo « carbonaro » con un misterioso terrore e con esecrazione: — Va' che sei un « cravonaro »! —.

Essi volevano ricostituire la religione, tanto veemente era il bisogno di idee religiose: sentivano che un popolo non può vivere tra l'incredulità e la superstizione. E quindi, intendevano a ricostruire la fede religiosa, e pensavano, una volta ottenuto il loro scopo politico, convocare un Concilio che riformasse il cattolicismo e nominasse un capo, non col titolo di papa, ma di patriarca. Insomma, volevano fondare l'unità morale della nazione per mezzo di un cattolicesimo purificato: e ricordate che Manzoni negl'*Inni* ha della religione un'idea più pura di quello che era allora il cattolicesimo, proprio come i « carbonari » la vagheggiavano.

Lo scopo politico di essi era una repubblica che con nome antico chiamavano « Ausonia », un reggimento a forma popolare, l'unità nazionale, un'Ausonia unita politicamente come la volevano unita moralmente mediante un cristianesimo riformato.

Ma, naturalmente, anche nelle società segrete ci erano gli esagerati e i moderati. Quali erano le idee di quelli? Tutte coteste belle cose che si vagheggiavano, essi credevano si potessero conseguire da un momento all'altro. Dall'altra parte erano i moderati, o, come si chiamavano, i «federali», i quali aveano sede nel Piemonte, e ciò vi farà comprendere gli avvenimenti posteriori. Anche questi volevano l'unità nazionale; ma come meta lontana, come tardo frutto de' loro sforzi: si contentavano per allora di un regno da costituirsi nell'alta Italia, sotto la dinastia di Savoia, forte abbastanza per impedire le aggressioni straniere, e confederato cogli altri Stati. Studiando la storia de' tempi posteriori, potrete vedere le conseguenze di queste idee nelle lotte della piazza.

Nel campo opposto, gli avversarii anch'essi si stringevano in società, principale la sanfedistica. Organizzavasi il partito ecclesiastico superiore per tentare di difendersi, specialmente quando in Francia si minacciava l'esistenza di ogni religione, e con cardinali e vescovi erano preti e frati. Lì quanto di più colto, d'intelligente, di onesto avea l'Italia; qui, dicono gli storici di quel tempo, la feccia della popolazione (i «ciociari» dicevasi in Roma), collegati co' briganti. Voi vedete come la storia di oggi non fa che riprodurre una storia più antica.

A Lugano ultimamente furono trovate molte carte, specialmente riguardanti queste società segrete, delle quali si conosce tutto, per conseguenza. È caratteristico il giuramento de' sanfedisti, perché ne dimostra i sentimenti feroci. Ogni nuovo socio dovea dire presso a poco così: — Giuro odio implacabile contro i nemici della nostra una, santa e vera religione, cattolica, apostolica, romana: giuro di spandere fino all'ultima stilla il sangue degl'infami liberali senza rispettare età, sesso e grado —; e voi sapete come questo giuramento fu mantenuto a Napoli, nel miserando eccidio del '99.

Anche i sanfedisti aveano i moderati, alla testa de' quali erano i Gesuiti, più intelligenti, più colti, più astuti e perciò più acconci alla moderazione, essendo anche capaci di gridare la Repubblica e di predicare il regicidio. Questi moderati erano chia-

mati i « concistoriali », e comprendevano l'alto partito ecclesiastico e la nobiltà. Quali erano i loro intendimenti? Anch'essi volevano cacciare lo straniero, e questo importa notare, perché mostra quanto il sentimento nazionale erasi propagato, perché finanche i Gesuiti sentivano il bisogno di rispettarlo. Volevano ingrandire un po' il Piemonte, formare un grande Stato centrale in Italia sotto quel famoso Francesco IV, di cui Giusti disse che, novello Giosuè, volea fermare il sole; costituire un forte Stato papale; sicché in sostanza il papa fosse il capo vero di tutta l'Italia confederata.

I « federali » e i « concistoriali » avevano dunque quasi lo stesso scopo, e tra essi, dal punto di vista dell'unità nazionale, c'era una certa somiglianza. Ma i federali volevano una monarchia costituzionale, liberale; quegli altri volevano l'annullamento del partito liberale, un'Italia degna dell'inquisizione, un ritorno al Medio Evo; perciò concistoriali e federali non andarono mai d'accordo: gli uni erano, come diremmo oggi, moderati pontificii, retrivi, gli altri moderati liberali.

Ho voluto dirvi tutto questo per mostrarvi che foco era nelle menti, quante idee pullulavano, che era quella gioventù ridotta a cospirare fra quattro mura; ed ora vi dirò che influenza ebbe tutto questo movimento su Manzoni.

Manzoni aveva scritto quella canzone quando c'era tutto questo fermento; non solo in lui, ma anche nei carbonari abbiam veduto il sentimento religioso collegato coll'idea della nazionalità, e ciò vi fa comprendere gl'*Inni* e spiega l'accoglienza che ebbe la poesia religiosa ne' tempi posteriori.

Ora prendiamo Manzoni nel 1816, quando concepisce il *Carmagnola* e censura Alfieri perché introduceva il sentimento nazionale nella storia antica, quando si proponeva di chiudersi nella storia del secolo XV e non uscirne; prendiamo non più il critico, non il poeta, ma l'uomo, in mezzo a tutto quel movimento d'idee e di sentimenti, e vediamo quale impressione quella vita contemporanea fece su lui. Era possibile allora presentare agli Italiani soldati mercenarii, avventurieri, lotte fratricide, senza introdurvi nulla di sentimento patrio?

Quando una tela, un'azione drammatica espone cose che sono in armonia con la vostra coscienza, voi trovate affermati voi stessi, il vostro modo di sentire e di concepire. Ma quando espone cose in disaccordo con la vostra coscienza, voi vi sentite negati in quell'azione drammatica, e si sviluppa nella poesia ciò che dicesi il sentimento di negazione, da cui scaturiscono la satira, il sarcasmo, l'ironia che esiste così pronunziata ne' poeti del secolo XVIII, in Parini, in Alfieri per esempio.

Manzoni si propone di escludere dal dramma tutte le sue emozioni, di lasciar parlare solo i suoi attori, quantunque di rimpetto a quella vita ei dovesse sentir negato se stesso, come doveva avere questo sentimento di negazione tutto il popolo italiano. Ma nel dramma non ce lo trovate, perché Manzoni qui ha operato da critico e non ha sentito che dovea metterci parte di sé e dei sentimenti contemporanei. Però a un tratto, quando quella vita di uomini mercenari, di soldati venturieri, all'ultimo si presenta come battaglia, quando si vede spicciare il sangue, quando insomma quella vita ignobile giunge all'estrema punta, allora i sentimenti contemporanei a Manzoni scoppiano e viene il Coro. Manzoni getta via la trama storica e si mette di rincontro ai fatti e li giudica. Il Coro è lui, lui che rappresenta il popolo contemporaneo. Accade qualche cosa di meraviglioso: quest'uomo che ha voluto produrre un dramma secondo i principii critici e non ci ha saputo inspirare vita, ora che si mette a guardare i fatti, vi crea una nuova lirica, la lirica drammatica. E questo elemento drammatico fa la grandezza del Coro.

La lirica nella sua natura è sempre drammatica. Pigliate per esempio i canti popolari: che cosa è ciascuno di essi? Una situazione, un carattere, un fatterello. Una lirica di raziocinii e di riflessioni il popolo non la concepisce. Guardate alla lirica antica italiana: ci trovate dapprima le ballate, che sono movimenti drammatici. Anche oggi avviene lo stesso: per esempio il nostro egregio Lobbia col suo cappello dette origine a una espressione di questa lirica drammatica popolare. La lirica cadde in mano ai grandi scrittori. Guinicelli pel primo ne adulterò il significato trasformandola in lirica filosofica. Vennero Dante e

Petrarca, maggiori di lui, ma non poterono sfuggire il difetto in cui egli era caduto: scrissero sonetti e canzoni e fecero cose rettoriche perché senza movimento drammatico, senza una situazione di fatto, tranne nelle migliori poesie, come quella in cui Dante narra il suo sogno, e le due belle canzoni di Petrarca, l'una *Di pensiero in pensier, di monte in monte*, l'altra *Chiare fresche e dolci acque*. Son tre canzoni magnifiche per versi quelle sugli occhi, ma stancano perché tutte concetti. Ne avemmo poi il petrarchismo, il movimento drammatico sparì, il sonetto e la canzone diventarono una catena di raziocinii che annoiano, sempre più aguzzi, ed avemmo il Seicento. Quel modo di poetare parve infine esagerazione, si volle renderlo più naturale e vennero le freddure, gli Arcadi.

Quando ricomincia la nuova lirica ricomparisce il movimento drammatico. Vediamo per esempio Parini. Perché è così interessante l'ode *A Silvia*? Perché ci commove la *Caduta*? Perché c'è il sentimento drammatico, c'è una situazione di fatto. Nella *Solitudine* o in altro soggetto astratto non trovate più lo stesso poeta, perché ci avete concetti, non azione. E sarebbe anche il difetto de' *Sepolcri* di Foscolo, la mancanza di movimento drammatico, essendo quel carme in fondo in fondo un ragionamento del poeta; ma ci vedete pentrare quel movimento, e allora trovate quel che è di più vivo in quella poesia, i combattenti di Maratona, Santa Croce, Cassandra, Omero. Levate questi fatti, metteteci descrizioni e ragionamenti, e avrete i *Sepolcri* di Pindemonte. Già era comparso dunque nella lirica il movimento drammatico, il quale forma la grandezza del Coro del *Carmagnola;* ma ciò che prima era semplicemente accennato, qui è posto, senza che Manzoni lo sappia, perché lo ha fatto inconsciamente, ed è riuscito meglio di quando ha lavorato da critico, tenendo innanzi il suo Goethe e il suo Schlegel.

Che cosa è questo Coro? È l'azione drammatica che succede ai due atti precedenti, e che l'autore non può mettere in teatro, come vi mette i capitani; è la battaglia: da una parte sono gli avventurieri di Filippo Visconti, dall'altra quelli del Conte di Carmagnola; non ci sono riflessioni sui fatti di cui si è parlato

innanzi. L'autore sotto forma di Coro è presente alla battaglia, ma egli ha ricuperata la sua coscienza, che avea voluto far tacere nel resto della tragedia.

Egli ha innanzi quell'azione, e come essa cammina, così si sviluppano le impressioni nuove, personali, contemporanee nel poeta che le è di rincontro. Quanto movimento, quanta pienezza!

Dapprima egli guarda la battaglia come uno spettacolo interessante, per curiosità, e vede i preparativi della pugna:

> S'ode a destra uno squillo di tromba;
> A sinistra risponde uno squillo;

e come si fa quando uno guarda un oggetto interessante, lo descrive finché giunge a questo:

> Gronda il sangue; raddoppia il ferir.

Appena vede spicciare il sangue, la curiosità muore, sorge un altro sentimento. Il poeta, quantunque staccato dall'azione, non la considera come estranea interamente a lui: sorge qui l'uomo nuovo moderno, che ha la coscienza del sentimento nazionale, e perciò la contrada ove si combatte non è una contrada qualunque, interessa il poeta che ci è nato; perciò quegli uomini, quantunque uomini del secolo XV, gli appartengono, sono i suoi antichi, sono italiani come lui. Ecco la stessa azione guardata da un altro punto di vista.

Il poeta vede i due eserciti; egli, italiano, dice tra sé: — Uno è lo straniero che invade le nostre terre, l'altro dev'essere il popolo che combatte per la sua indipendenza —:

> Chi son essi? Alle belle contrade
> Qual ne venne straniero a far guerra?
> Qual è quei che ha giurato la terra
> Ove nacque far salva, o morir?

Qui scoppia improvviso un nuovo sentimento, un nuovo *pathos*. C'è una frase assai espressiva per indicare la situazione di

quest'uomo che guardando prima per mera curiosità, vede una cosa che non si attendeva: « resta di ghiaccio ». Sentite il ghiaccio nella risposta a quella interrogazione, dove il verso decasillabo è ucciso pur rimanendo decasillabo, perché non potete pronunziarlo nella sua unità. Quando dite:

S'ode a destra uno squillo di tromba;
A sinistra risponde uno squillo,

vedete che tutto è movimento, il verso è un'onda continua. Ma qui, nella risposta, quando dite:

D'una terra son tutti;

dovete fermarvi a metà, e così negli altri:

un linguaggio
Parlan tutti: fratelli li dice
Lo straniero.

Questi versi spezzati dipingono un uomo che non crede a' propri occhi.

Ripiglia l'azione e l'autore la contempla; ma con altro occhio, con l'occhio dell'uomo che ha già avuto quella prima ferita. Col sistema de' ragionamenti, un poeta ordinario, ed anche Foscolo o Monti, avrebbe messo qui cinque o sei pensieri, una maledizione contro i combattenti e simili. Nel Coro non c'è una serie di ragionamenti; ma una serie di fatti. Il poeta non osa più guardare la battaglia, si guarda intorno e tutto ciò che vuole esprimere, l'esprime mediante fatti. — Perché combattono?, egli si domanda, qual'è la cagione del conflitto? —

Non lo sanno: a dar morte, a morire
Qui senz'ira ognun d'essi è venuto;
E venduto ad un duce venduto,
Per lui pugna...

Egli guarda: e non c'è una madre, una sorella, un vegliardo che cerchi separare i combattenti; vede invece una folla stupida e indifferente, che se ne sta come in un circo a goder lo spettacolo, vede ognuno senza curarsene

> Raccontar le migliaia de' morti,
> E la pièta dell'arse cittá.

Guarda e vede il fanciullo che apprende a distinguere il nemico con nomi di scherno, vede le donne che fan pompa dei monili e de' cinti rapiti alle donne de' vinti. Tutti questi non sono pensieri, ma fatti, sotto cui pullulano i pensieri che altri poeti metterebbero in forma di concetti e di raziocinii.

Giunto qui gli esce un lamento: « Ahi! sventura! », e si rivolge alla battaglia, come un uomo che dopo aver veduto una cosa orribile, la contempla a parte a parte, quasi volesse saziarsi di guardarla. La battaglia continua, si vedono alcuni darsi alle gambe, altri perseguitarli, la fuga, la vittoria, infine un corriere al quale tutti vanno incontro. Questo è pieno movimento drammatico, che giunge sino a un punto ove l'azione cessa e scoppia l'indignazione, quando una folla stupida accalcandosi intorno al corriere domanda:

> Che gioconda novella recò?

Scoppia l'indignazione sotto una delle più belle forme drammatiche. Il poeta dimentica di essere spettatore, si scambia con quei personaggi, diventa lui l'araldo; ma quell'araldo è l'uomo moderno il quale chiede:

> Donde ei venga, infelici, il sapete,
> E sperate che gioia favelli?
> I fratelli hanno ucciso i fratelli:
> Quest'orrenda novella vi do!

Ricordo che ogni volta che si dicevano questi versi quando l'Italia non avea ancora raggiunta l'unità nazionale, quando a Na-

poli erano ancora i Borboni, un fremito scorreva nella sala, tanto è irresistibile l'effetto di questa strofa, così ben preparato.

Qui se ancora continuasse il Coro con queste impressioni, si esaurirebbe; andando più oltre, si cadrebbe nel seicentismo, nel gonfio, nell'esagerato.

Ma l'azione ripiglia, vengono il *Te Deum*, le feste, il tripudio, e l'autore diviene pensoso, e gli si presentano innanzi le conseguenze della battaglia fratricida, la calata degli stranieri da cui l'Italia fu oppressa. E tutto ciò non come pensieri, ma come azioni. Son tutte immagini plastiche; lo straniero che si affaccia alle Alpi e vede i forti che mordon la polve, lo straniero che poi discende in Italia, « fatal terra », e toglie il brando di mano ai suoi re senz'essere stato offeso, e poi in ultimo l'arma dei deboli, l'arma di quel tempo, di Manzoni, quando gl'Italiani erano ridotti alla preghiera, all'invocar Dio:

> Siam fratelli; siam stretti ad un patto!

L'azione oltrepassa la nazionalità; diviene azione umana, le nazioni sono considerate eguali come gli uomini, unite in un sol patto:

> Maledetto colui che l'infrange,
> Che s'innalza sul fiacco che piange,
> Che contrista uno spirto immortal!

Tutto è vita in questo Coro, movimento, azione, la quale cammina insieme colle impressioni del poeta: non v'è nulla di artificiale.

Manzoni dopo questo dramma non rimase contento, seguì gl'incitamenti di Goethe, volle fare un altro dramma storico, l'*Adelchi*, del quale ci occuperemo nella seguente lezione.

[Ne *La Libertà*, 20-23 marzo 1872].

Lezione VIII

[STORIA E IDEALE NELL'« ADELCHI » - IL DISEGNO DEI « PROMESSI SPOSI »]

Nel *Conte di Carmagnola* il poeta ha cercato una riabilitazione storica, un'altra ne cerca nell'*Adelchi*. Il Carmagnola innanzi all'opinione comune degli storici era un traditore giustamente condannato a morte dal Senato veneto, e Manzoni ne ha cavato la figura d'un eroe, non mercé l'immaginazione poetica, ma mercé uno studio più accurato di documenti storici. Il medesimo ha tentato nell'*Adelchi*, o, meglio, nella tragedia in cui è rappresentata la lotta tra i Franchi ed i Longobardi.

Da Machiavelli in poi, fino al Romagnosi, come altra volta notammo, le simpatie degli storici furono per i Longobardi: sembrava storicamente assodato che quel popolo dopo due secoli di dominazione avrebbe finito coll'assimilarsi l'elemento conquistato, comunicandogli le sue leggi, i suoi diritti. Si riteneva che se i Longobardi avessero potuto continuare a governare in Italia, fin da quel tempo si sarebbe ottenuta l'unità nazionale. Allo stesso modo che i Franchi stabilendosi nella Gallia si assimilarono i Galli e fondarono la nazionalità francese, e come in Ispagna si finì col cacciare l'elemento arabo e fondare l'unità spagnuola, così, pensavano gl'istorici, avrebbero fatto i Longobardi in Italia; avrebbero fondato una nuova nazione; la quale se non si fosse chiamata Italia, ma piuttosto Lombardia o Longobardia, invece sarebbe stata una. E siccome i papi, chiamando prima Pipino e poi Carlomagno, furono principale

cagione della caduta de' Longobardi e dello smembramento definitivo d'Italia, così nella storia di tre secoli i papi compariscono appunto come i principali autori della dissoluzione dell'Italia, i Longobardi sono oggetto di simpatia, anzi in Giannone e in Romagnosi sono dipinti come popoli quasi civili.

Nel secolo XIX il punto di vista cambiò: gli storici come Savigny, Thierry, Troya, Guizot andarono all'eccesso opposto e glorificarono il papato siccome fattore di civiltà rispetto al Medio Evo, come elemento democratico in mezzo al feudalismo; lo dissero rappresentante della giustizia e della verità in mezzo a un popolo barbaro, e i Longobardi furono dichiarati giustamente vittime della loro oppressione, della loro crudeltà verso il popolo conquistato.

Sono due opinioni estreme, e chi vuol fare una tragedia fondata su quei fatti, secondo l'idea diversa che se ne fa, produce una cosa differente. Supponete una tragedia fondata sulla prima idea: allora l'interesse principale sarebbe pe' Longobardi, tutta la simpatia sarebbe per loro; i papi, Carlomagno e i Franchi sarebbero considerati come uomini e popoli fanatici, barbari, nemici d'Italia. Se la tragedia fosse fondata sull'idea opposta, ne verrebbe il papato protagonista, la catastrofe de' Longobardi si considererebbe come un glorioso avvenimento, Carlomagno sarebbe glorificato come ristoratore del mondo civile. Così rimanendo il materiale storico sempre quello, secondo che lo scrittore fosse posseduto da una idea o dall'altra, la tragedia prenderebbe una o un'altra direzione.

Se Manzoni allora fosse stato posseduto dalle passioni reazionarie, avrebbe fatto quello che Bonald e De Maistre facevano, l'apoteosi del papato, e la sua tragedia sarebbe andata per questo indirizzo. Ma ricordatevi che egli pur accettando le idee reazionarie, non accettava le passioni: in fondo era cogl'Italiani, pel sentimento nazionale; era con la democrazia, pel sentimento della libertà.

Quando Manzoni si mette a fare una tragedia storica, dopo aver studiato la storia, confutato Muratori, Giannone, Roma-

gnosi e gli altri storici, dopo avere accettato il fatto come concepivanlo Troya e Savigny, con le tendenze favorevoli al papato, era in idea e in fatto con la reazione. Ma quanto alle passioni e ai sentimenti, non può risolversi in mezzo a quell'effervescenza che, come vi dissi, era allora in Italia, a cancellare l'impronta della nazionalità, a fare una tragedia che fosse negazione del sentimento nazionale. Perciò, senza piegare da una parte o dall'altra, intende fare una tragedia puramente storica, nel senso di considerare freddamente quello che avvenne, come e perché, senza domandarsi né i risultati di quei grandi fatti, né l'idea che loro ha dato vita, ma riguardandoli come puro materiale storico drammatizzato. Ebbene, in questi limiti ha ottenuto le lodi de' suoi amici che già conoscete, Goethe e Fauriel. Goethe, come vedemmo, lodò il *Conte di Carmagnola,* e loda anche l'*Adelchi*. Ma quale differenza ci è tra queste lodi? Nel *Carmagnola* egli encomia l'armonia intellettuale che è nelle parti; se rammentate, esamina la distribuzione delle scene, la delineazione de' caratteri, e mostra quanto è l'accordo del disegno. Loda l'architetto del lavoro, perché non ci è il poeta, ma il grande architetto.

Quando Goethe e Fauriel esaminano l'*Adelchi,* lodano invece in Manzoni la forza che ha mostrata coll'aver saputo detronizzare l'ideale tragico, strappare dal piedistallo gli eroi e trasformarli in uomini reali, nell'aver preso quelle persone che i tragici classici facevano dii ed eroi, ed averle considerate come un complesso di bene e di male, di vizii e di virtù, quali sono gli uomini in generale. Goethe nota che Carlomagno, per esempio, ha perduto le proporzioni colossali che gli davano gli storici, e si presenta come un uomo qualunque, naturale, un misto appunto di bene e di male. Egli, che dovrebbe rappresentare l'uomo invaso da sentimento religioso e il grande imperatore, si vede lottare con piccole passioni, è ambizioso, calcolatore, generoso a buon mercato, cioè quando gli torna conto; stima la virtù, ma parteggia col vizio, non esita a corrompere i generali e i duchi di Desiderio, è un tipo cristiano impastato di Machiavelli. Desiderio non è più l'ideale del barbaro, ci tro-

vate qualcosa che ispira simpatia, come l'amore verso Adelchi, la nobiltà di sentimenti, l'affetto per la sua nazione. Così Goethe loda che nell'*Adelchi* ai personaggi sia tolto quell'ideale fittizio che essi avevano nella poesia e nella storia, e sieno divenuti naturali, reali. Come lì, nel *Carmagnola,* non loda il poeta ma l'architetto, qui loda non il poeta ma lo storico.

Se vogliamo considerare l'*Adelchi* come composizione storicamente drammatica, bisogna convenire che ci si trova la storia in quel progresso che i tempi portavano, progresso di cui Machiavelli è stato l'antesignano.

È doloroso a dire: l'Italia è stata la creatrice della storia; quando Machiavelli fondava la storia moderna, gli altri popoli avevano appena cronisti. Da Machiavelli a Giannone, a Romagnosi, la storia è qui in continuo progresso. Ma nel secolo XIX in fatto di storia l'Italia è rimasta alla coda delle altre nazioni, non ha storici comparabili ai grandi di Germania, di Francia e d'Inghilterra. Abbiamo Balbo, Farini, La Farina, storici volgari, di poco conto, senza parlare del Botta che pei nostri tempi è un anacronismo.

E che ha di particolare la storia moderna, come la concepisce Machiavelli? È bene rivolgerci questa dimanda per comprendere i pregi di questa composizione storica manzoniana. Machiavelli ha creato la storia obbiettiva, cioè la storia purgata da tutti gli elementi aggiuntivi dall'immaginazione, gli « elementi fantastici », metafisici, e ridotta a rappresentare quello che è avvenuto, ciò ch'ei chiamava la « cosa effettuale ». E non si contenta di rappresentare la cosa effettuale nella sua esteriorità, l'azione pura; ma come sotto la carne si vede il sangue, così egli narra in modo che dall'azione si veda il movente che c'è sotto, ci si vedano caratteri, passioni, opinioni, istituzioni, da cui essa è stata originata. Da una parte la storia acquista il suo terreno, cacciando gli elementi estranei introdottivi dall'immaginazione; dall'altra parte conquista la sua base psicologica, esponendo i fatti esterni e gl'interni motivi.

Nell'*Adelchi* senza dubbio il materiale storico è perfetto, corrisponde a questi progressi indicati, e per comprendere ciò che

dico, basta leggere il discorso in cui Manzoni con molta sagacia ed esattezza stabilisce gli elementi su cui fonda l'*Adelchi*. Ci trovate l'obbiettività storica e la parte psicologica, la quale sviluppandosi produsse poi la filosofia della storia. Vico, infatti, sulle leggi psicologiche della natura umana, controllate da profonda erudizione, stabilì le leggi generali. Potete dunque ammirare il progresso di un ingegno analitico che ha saputo chiarire molti fatti.

Ma che cosa è questo? È storia? No. È tragedia storica? Goethe loda la parte storica, la storia ce la vede, ma dov'è la tragedia? Dove è l'arte?

Ricordate qui ciò che altra volta ho detto: lo storico narra e narrando mostra i motivi interni de' fatti, il filosofo cerca innalzare a leggi generali i fatti psicologici speciali e cavarne la filosofia della storia: quegli narra, questi ragiona, cerca. E l'artista? L'artista produce, crea, e se prende quei materiali storici, dipinge, scolpisce, mette in musica, mette in versi. L'arte è produzione.

Ebbene, questi materiali storici così diligentemente raccolti ed esposti da Manzoni, per cui è tanto giustamente lodato da Goethe e da Fauriel, han dentro di sé la forza intima che raccoglie gli atomi, li compenetra e ne fa un tutto solo, vivente? Se trovate nell'*Adelchi* semplice successione di fatti, senza processo logico, senza forza centrale che valga a raccoglierli e formarne un organico insieme, senza interesse drammatico, è evidente che il principale obbietto è nella parte storica e la tragedia ci sta come un'aggiunta.

Manzoni stesso quella domanda se l'ha fatta, sentiva che in ciò ch'egli voleva fare non v'era materia tragica, che il semplice materiale storico non basta a produrre un'opera d'arte, e avendo un falso concetto dell'arte, falsamente s'è condotto, volendo innalzare quel materiale a vita artistica.

Per Manzoni il materiale storico è il reale, l'arte è l'ideale, e questo per lui è innanzitutto l'inventato, l'immaginato. Ma perché il poeta non si contenta della realtà? Perché, dice Manzoni, ciò che egli deve produrre dev'essere il mondo della poesia,

il quale consiste nella giustizia, nella generosità, e altre virtù: è insomma quel mondo cristiano che si vede negl'*Inni*.

Il mondo prosaico è il reale, composto di bene e di male, di vizii e virtù; invece per lui nel mondo poetico dev'esserci il tipo. Lo stesso credeva Alfieri pel quale un personaggio non era il tale o il tal altro, era il tiranno, la madre e via di seguito. Manzoni che pur combatteva Alfieri, fa come lui, va al «tipico», facendo cioè dell'individuo un essere astratto, guerriero, patriota, capitano di ventura.

Ciò posto, Manzoni dice a se stesso: — Questo è il reale, ora bisogna aggiungerci qualche cosa perché si animi e diventi artistico —. E va in cerca di quell'ideale che vuole aggiungere al materiale storico. Nel *Carmagnola* così ha fatto, e in mezzo alla trama storica vedemmo che sorgono Marco e Marino. Marco rappresenta il mondo ideale della giustizia, della libertà, dell'amicizia, in cui egli pone il mondo della poesia.

Qui abbiamo un altro ideale simile, Adelchi, che rappresenta la generosità, la giustizia, la magnanimità, tutto quel mondo immerso in un materiale storico ripugnante, barbaro.

Manzoni credette che il *Carmagnola* non fosse riuscito perché in esso Marco fa appena una piccola comparsa, rimane un misero incidente in mezzo alla trama storica. Credette poter rimediare al mal fatto dando al suo Adelchi maggiore importanza, e ne fece il personaggio principale della seconda sua tragedia, la quale non si chiama Carlomagno o Desiderio, ma ha il nome appunto del personaggio inventato. Da ciò il difetto dell'*Adelchi*.

Manzoni dirimpetto al materiale storico mette l'ideale: di contro alla materia bruta, al reale, come sua condanna sorge un personaggio inventato perfettamente opposto. Se Adelchi potesse avere azione su quel reale, farvi penetrare l'ideale suo lottando, o se di questo morisse vittima, allora avreste l'unità artistica nella tragedia. Ma reale e ideale rimangono come due linee parallele che non s'incontrano mai. Carlomagno, Desiderio fanno ciò che vogliono senza che Adelchi potesse affatto opporvisi, anzi egli non solo non fa nulla per realizzare il suo ideale, ma opera come tutti gli altri: ha in sé l'idea della giustizia e

opera ingiustamente, per ubbidienza, costretto dal mondo in mezzo al quale si trova. Così vedete che egli è una riproduzione di Marco in maggiori proporzioni. Come Marco, con un ideale così fortemente sentito dell'amicizia, finisce col tradire l'amico, e del tradimento accusa il destino, accetta il fato senza combattere; così Adelchi rimane col suo ideale in parole, ma in fatto opera come gli altri, contrariamente a quello.

È dunque un ideale negativo, che rimane nella sfera della concezione astratta, pura idea, senza la forza di estrinsecarsi, e perciò può essere lirico, ma rimane fuori del dramma. E quel reale storico è il fatto come semplice fatto, non penetrato dall'idea che lo faccia vivere e muovere.

Errore fondamentale è l'avere messo di fronte realtà pura e ideale puro, senza che si compenetrassero: perciò non ci può essere vita, né nella natura, né nell'arte.

Non potendo questo ideale essere drammatico, rimane lirico. In effetti, non ci è nulla di più straziante del vedere un uomo, che ha nella mente l'idea di cose migliori, vivere in un mondo pessimo, e non aver la forza di poter contendere, lottare con questo. L'ideale è costretto ad essere inghiottito, a non avere espansione, e ciò è straziante, produce terrore, pietà, è tutto cosa lirica, ma non è dramma. Perciò Adelchi finisce nella lirica, e ci avete due ideali negativi, Ermengarda ed il popolo latino.

Di Ermengarda ho parlato altra volta, ed ora sarò breve. Se fosse considerata da sola, sarebbe ella medesima fondamento d'un interesse tragico. È una donna ripudiata dal suo marito, il quale diventa nemico della famiglia di lei, produce la rovina della sua nazione; è una donna credente, pia, virtuosa, la quale non ha la forza di strapparsi dal cuore l'immagine di quell'uomo che l'ha scacciata. Anche quando muore e dice:

— Parlatemi di Dio: sento ch'Ei giunge —,

voi sentite sotto queste parole l'amore terreno; mentre invoca *Dio*, pensa a Carlo. Tutto ciò sviluppato darebbe una intera tragedia. Ma questo personaggio in mezzo a fatti così colossali,

quando un popolo scomparisce e un altro si mette in suo luogo, quando sono definitivamente decisi i destini del papato e dell'Italia, non può che fare appena una comparsa, non può avere movimento drammatico, rimane lirico.

D'altra parte c'è l'ideale di un popolo sul cui capo scende il coperchio della sepoltura, il popolo latino. Esso non esiste nelle cronache di quei tempi: si parla di Longobardi, di Franchi; di Latini non si parla punto. Perciò gli storici aveano conchiuso che i Longobardi avessero finito coll'assimilarsi i Latini e che conquistatori e conquistati avessero formato una sola famiglia.

Nella tragedia c'è un solo tratto in cui si accenna a quel popolo, è una sola parola. Quando il diacono Martino giunge innanzi a Carlo, questi gli dice: — Che vuoi, latino? —. E non c'è altro. Manzoni crede che il popolo latino c'era, che serbava la sua autonomia, quantunque calpestato ed oppresso dai Longobardi. Scruta, ma non trova traccia di quel « vulgo disperso che nome non ha ».

Quando i Longobardi stanno per scomparire dalla scena, a un tratto comparisce questo popolo latino, che ha appena una confusa memoria di quello che è stato, ricorda se stesso ne' portici muscosi de' suoi antenati, cammina per quei fori cadenti che attestano le glorie dei suoi maggiori. Ma se nella miseria presente serba confuse reminiscenze di quello che fu, ha perduto la qualità per cui un uomo è uomo e un popolo è popolo: la volontà di decidere dei suoi destini.

All'ultimo momento quell'ideale che si chiama popolo latino dà a Manzoni l'ispirazione lirica. Quel popolo ha ancora un ideale, lo vedete memore del passato, ma è un ideale che rimane velleità senza forza, come in Adelchi; non si può tradurre in azione: i Latini aspettano la loro liberazione non dalle proprie virtù, ma dai Franchi, dal Papa; non hanno ancora potenza di vivere da sé, non sono ancora popolo.

Questo è un concetto altamente tragico come ogni ideale negativo, e può spingere la lirica ad altissima sommità. E nulla infatti può esserci di più commovente dello spettacolo di un popolo caduto da tanta gloria in tanta miseria.

Il motivo di questo Coro è profondamente concepito. Vedete dapprima un popolo il quale dopo avere per tanto tempo dormito nella servitù, per un momento si desta:

> Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti,
> Dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
> Dai solchi bagnati di servo sudor,
> Un popol di schiavi repente si desta;
> Intende gli orecchi, solleva la testa...

Ed allora pensa: — Le mie sorti sono compiute —. Ma andate a guardare all'ultimo del Coro. Ritornano quasi le stesse parole, e vi annunziano l'immobilità del destino di quel popolo:

> Tornate alle vostre superbe ruine,
> All'opere imbelli dell'arse officine,
> Ai solchi bagnati di servo sudor!
> Il forte si mesce col vinto nemico,
> Col novo signore rimane l'antico;
> L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.

Il motivo tragico che comparisce al principio, riappare all'ultimo. E che cosa ci si move in mezzo?

Che cosa si muove nel Coro? Si muovono popoli operosi, liberi: i Longobardi e i Franchi, tutti e due forti, quantunque il primo sia vinto e l'altro vincitore. Ed il Coro è appunto la descrizione di due popoli viventi gettata in mezzo alle velleità di un popolo morto che, per un momento, crede vedere cangiato il suo destino e poi ricade nella tomba.

Questo non ha l'entusiasmo del Coro del *Carmagnola*. Nell'ultimo il movimento drammatico è sviluppato con più vive impressioni e il poeta non rimane nello spettacolo di quell'Italia divisa, l'avvenire gli si squarcia, e maledicendo lo straniero in nome dell'Italia fa intravedere la futura riscossa. Nel Coro di cui ora ci occupiamo il popolo comparisce appena, per poi rinchiudersi nel sepolcro. Là l'accento lirico è Pindaro, è l'entusiasmo; qui l'abbattimento, un non so che di triste...

Se volete intendere la differenza di questa ispirazione, alta in tutti e due i Cori, non avete che a guardare ai tempi in cui furono concepiti.

Quando Manzoni scrisse il Coro del *Carmagnola,* già i carbonari erano potenti in Italia tanto che fino i principi cadetti entravano in quelle associazioni e cospiravano: Francesco I, Carlo Alberto, allora principe di Carignano, erano carbonari. L'atmosfera era impregnata di quell'aria di rivoluzione che precede i grandi avvenimenti: infatti un anno dopo scoppiò la rivoluzione a Napoli, a Torino. Manzoni stesso, attirato da quella bufera, in un momento d'ispirazione patriottica fece un canto, che quantunque non eguale alle altre poesie, quantunque un po' fiacco, pure annunziava la rigenerazione nazionale.

Questo Coro dell'*Adelchi* fu concepito quando venne il disinganno, quando quello sforzo dell'Italia fu compresso dagli stranieri. Gli Austriaci dominavano a Napoli e a Torino, il principe di Carignano per assicurarsi la corona abbandonò e denunziò i suoi compagni, Francesco I tradì i suoi fratelli di cospirazione e aperse la via agli Austriaci. Rossetti e Berchet si avviavano all'esilio; Pellico, Oroboni e tanti altri si avviavano allo Spielbergo.

Ora comprendete ciò che di funereo e di triste è nella rappresentazione di quel popolo che vede chiudersi sul suo capo il coverchio della tomba:

> Un popolo e l'altro sul collo vi sta.
> Dividono i servi, dividon gli armenti;
> Si posano insieme sui campi cruenti
> Di un vulgo disperso che nome non ha.

Sono sopratutto le impressioni contemporanee quelle che ispirano il poeta.

Questo Coro produsse una grande impressione in Italia; quando tutto sembrava perduto, parve il primo rintocco del risveglio. Ci trovate altamente proclamata l'autonomia del popolo latino, che è oppresso ma si sente distinto dai suoi oppres-

sori. Quest'affermazione della continuità della nazionalità italiana fin dal secolo ottavo, era una protesta in poesia, l'affermazione dell'indipendenza e della personalità del popolo italiano.

Non dirò altro dell'*Adelchi,* del quale già ho parlato altra volta, né dell'ideale cristiano, maschile e femminile, rappresentato in Adelchi e in Ermengarda. Continuo ad esaminare il movimento dell'ideale e della poesia nel Manzoni.

L'*Adelchi* fu l'ultima sua opera in poesia; dopo non si occupa più né di lirica né di tragedia: non più versi, troviamo Manzoni in un altro indirizzo, nel romanzo.

Egli continua a fare lunghi studi, si ferma sul secolo XVII, concepisce vagamente un fatto e produce il celebre romanzo dei *Promessi Sposi,* pubblicato nel 1826, quando l'arte italiana già ruggiva, e s'era rimessa sul suo cammino nazionale. Guerrazzi scriveva l'*Assedio di Firenze,* Niccolini concepiva l'*Arnaldo da Brescia.*

Ma guardate il progresso di questo spirito. Ogni volta che prende a fare una nuova opera, si raccoglie in sé, tiene conto delle difficoltà, cerca risolverle, vuol migliorare.

Il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi* non erano riusciti: Manzoni non s'ostina più nel dramma. Prende altra via, ma càpita ancora nella storia: ha una sua poetica e vi ricasca. — Voglio fare un romanzo, dice a se stesso, ma questo deve avere per base l'avvenuto —.

Allora erano in gran voga i romanzi di Walter Scott; è evidente che il romanzo storico di Manzoni è stato ispirato dalla lettura di quelli dello Scott. Non voleva battere sullo scoglio nel quale era inciampato scrivendo le tragedie storiche, ma avendo quella sua poetica, crede che il difetto di esse stia nel meccanismo, e perciò capovolge il meccanismo della composizione poetica.

Nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi* l'essenza della composizione è storica, l'ideale è come un accessorio, rimane negativo, senza penetrare in quel materiale. Ma quando Manzoni scrive il romanzo, invece di porne la base in un fatto storico, persuaso com'è che questa base impedisce lo sviluppo dell'ideale, anzi

schiaccia e strozza tutti gl'ideali possibili che vi s'introducono, prende per base della composizione un fatto inventato, di pura immaginazione. La storia che nella tragedia era parte essenziale, qui diviene accessorio. È uno di quei cambiamenti radicali che annunziano il progresso dell'ingegno.

Dunque, il fondamento del romanzo è un fatto inventato, Renzo e Lucia. Intorno si sviluppa tutto il suo mondo cristiano, e compariscono don Abbondio, padre Cristoforo, l'Innominato, Federico Borromeo. Tutto questo mondo ideale, d'immaginazione, lo prende e l'immerge nel secolo XVII, e la storia non è altro che le opinioni, i costumi, i pregiudizi, le tendenze particolari di quel tempo, che servono a dare all'ideale il finito, il contorno che invano cercate nell'*Adelchi*.

Ecco così felicemente risoluto il problema mercé il cambiamento di meccanismo. La storia non è più impedimento, è l'accessorio, le pieghe, o (per adoperare una brutta parola venuta dal francese, ma molto usata comunemente) la « realizzazione » del fatto principale inventato.

Compiuta questa felice novità, Manzoni è più libero ne' punti principali della composizione, non ha più bisogno di sforzare la storia: non ha più innanzi un ideale negativo incapace di penetrare nel materiale storico dato precedentemente; ma un ideale che si sviluppa in tutta la sua libertà.

Resta ora da esaminare: 1° il fatto inventato da Manzoni, 2° il mondo morale e cristiano sul quale si appoggia quel fatto, 3° le condizioni storiche in cui quell'ideale è calato e realizzato. Ciò faremo nelle lezioni seguenti.

[Ne *La Libertà*, 27-29 marzo 1872].

Lezione IX

[LA POETICA DI MANZONI]

Lasciammo Manzoni che avea finito l'*Adelchi*. Sorsero le solite dispute, poi per qualche tempo non si parlò più di lui; passarono quattro o cinque anni di grande attività letteraria e scientifica in Italia. Comparivano già Niccolini, Guerrazzi ed altri: parve che Manzoni avesse terminato la sua missione. E Goethe domandò a Cousin: — Che cosa fa Manzoni? — Sta studiando una storia lombarda del secolo XVII, e sento che prepara un lavoro su di essa —.

Mentre Manzoni sta seppellito in questi suoi studi storici, con in capo l'idea di farne un romanzo, e con certe regole sue, una sua poetica, — arrestiamoci e domandiamo con quali preconcetti, con quale poetica egli studii, perché quando si metterà al lavoro, sarà evidente l'influenza di quelli e di questa sul modo come concepirà i *Promessi Sposi*. È per meglio apprezzare il romanzo che importa riassumere quella poetica, quantunque non nuova.

Manzoni non crede che tutta l'« esistenza » sia poetica; crede invece che vi sia un mondo proprio della poesia, separato da tutto il resto, un mondo morale e religioso che egli più tardi chiamerà « ideale ».

Per farvi comprendere bene questo che è l'origine de' pregi e de' difetti della sua concezione, rammenterò un'espressione usata nel linguaggio volgare. Noi diciamo di un uomo: — Il tale ha molta poesia —; cioè è un uomo che non guarda troppo

agl'interessi mondani, li sacrifica ad un'idea superiore, a mo' d'esempio alla giustizia, alla generosità; che ha il sentimento del bello e si sente ributtare all'aspetto del brutto e del male, serbando sempre l'aspirazione verso un mondo superiore. Nel linguaggio comune diciamo anche: — Il tale ha un carattere poetico —, parlando d'un uomo che vive fuori della vita prosaica, reale.

Queste espressioni volgari che rappresentano le credenze dell'umanità in certe epoche, fanno intendere il mondo poetico di Manzoni. Quando egli scrisse il romanzo, erano in voga alcune parole, come: il Vero, il Bello, il Buono; tre parole magiche che spiegavano tutto. E sapete che Cousin compose un libro in proposito, e ne scrisse a lungo Gioberti. Manzoni viveva in quell'ambiente e del pari immagina vi sia un mondo della verità e della bontà che, in quanto si manifesta, diviene arte — il bello. Tutto ciò che è fuori di quelle idee morali e religiose non è arte, è il mondo positivo, l'esistenza reale.

Sentite bene che queste idee non sono originali di Manzoni: sono nell'ambiente che lo circonda, nella corrente del secolo XIX. Esse sono sviluppate in alcuni suoi scritti: per esempio in quella famosa lettera *Sull'unità di tempo e di luogo*, ne' discorsi sui Longobardi e sul *Carmagnola*, ne' giudizi di Goethe e di Fauriel intorno alle sue poesie. Quando Manzoni cessò di essere artista e diventò critico come Tasso, diè fuori un lavoro sul romanzo storico e vi aggiunse un dialogo sull'invenzione. Non ignorate il suo famoso libro della *Morale Cattolica*, in cui sviluppò il suo mondo morale e religioso. Tutti questi sono i documenti da cui trarremo la sua poetica.

Questa si avvicina più alla forma inglese e tedesca che alla francese e italiana, è anzi una reazione contro la forma italiana rappresentata da Alfieri, Foscolo, Monti. Dovreste attendervi nello stile e nella lingua qualche cosa di tedesco o inglese, o se non altro un'imitazione del linguaggio di Schlegel, di cui egli era tanto appassionato. Non è così. Come critico, egli è severamente italiano: ci si vede bensì l'uomo che è stato lungo tempo a Parigi ed ha familiari La Harpe, Marmontel, Voltaire, Dide-

rot, D'Alembert. Educato con Gravina, Aristotile, Orazio, possiede anche un certo spirito, ironia, brio, tolti dai Francesi. Con quella forma italiana modificata dalla influenza francese, espone teorie che si accostano a quelle dei Tedeschi e degli Inglesi. Ciò annunzia uno spirito originale, un uomo che prende quelle idee, ma se le assimila, le modifica, le fa sue, le trasforma secondo il proprio criterio.

In che sta l'originalità della concezione di Manzoni? Anzitutto il suo mondo morale e religioso non è quello di Goethe o di Schiller o di Shakespeare; è prodotto dal suo spirito, modificato dalla sua immaginazione. Egli sostiene che il vero, il buono, e la loro manifestazione, il bello, non sono prodotti né dall'immaginazione né dalla coscienza individuale, perché allora sarebbero qualche cosa di variabile: han sussistenza in qualche cosa di concreto e positivo, hanno una base obbiettiva. E qual è questo concreto? La religione gli dà la sua sanzione: è la storia dell'uomo rappresentato nella sua caduta, nella redenzione, nell'opera dello Spirito Santo, della Chiesa che continua l'atto della redenzione, nella risurrezione dell'anima, nell'altro mondo cui è destinata la vita terrena. Questo insieme, ch'è la sostanza degli *Inni*, come vedemmo, è ciò ch'egli chiama mondo dell'arte divenuto positivo, reale. Non dirò ora come l'abbia realizzato, avendo già esaminato gl'*Inni*, e volendo oggi guardare il critico, non l'artista.

Questo mondo morale e religioso realizzato nella storia divina, come arte che vi dà? Quale è il fondamento artistico di esso?

L'ideale poetico, o come dicevasi un tempo, eroico, è l'apoteosi della personalità: l'eroe è un carattere straordinariamente grande. Posto quel mondo, l'eroico, l'ideale è invece nell'abbassamento della personalità, nel riconoscere che quanto di grande è in noi, è merito del creatore; nell'essere umile. L'umiltà che nel mondo pagano, nel mondo ordinario dell'arte sarebbe un concetto idillico, qui è concetto eroico.

In questo abbassamento della personalità vedete il carattere del mondo morale e religioso di Manzoni. Il disprezzo delle pas-

sioni terrene, la castità, la povertà, la rassegnazione e la preghiera nelle sventure, il fare offerta a Dio dei nostri dolori, il perdono non solo, ma anche l'amore per gli offensori e i nemici, lo spirito di sacrifizio, l'immolar tutto ciò che è terra per acquistare tutto ciò che è cielo, il disprezzo della vita per il trionfo della giustizia, per conseguire l'eterna salute: tutto ciò diviene per Manzoni il mondo poetico. Ritenete questi particolari che vi faranno comprendere i *Promessi Sposi*.

Questo « eroico » è uno stato straordinario perché innaturale: per forzare l'uomo a negare la propria natura si richiede grande esaltazione di sentimento. Il carattere proprio di questo mondo manzoniano è l'esaltazione lirica, ciò che gli antichi cristiani chiamavano « estasi » e i moderni dicono « intimità », — cioè lo stare nel corpo eppure vivere fuori di esso, il sentire in sé l'anticipazione del mondo futuro, il contemplare non quello che è intorno a noi, ma quello che noi desideriamo. Così si ha da una parte l'« eroico », dall'altra il « lirico », in questo mondo poetico.

Finché Manzoni ha innanzi la storia divina, finché il suo eroe è Gesù Cristo, la sua eroina Maria, la cosa va. È una storia divina, in cui è rappresentato quel mondo divino. Ma il grande problema di Manzoni è realizzare quell'ideale nella storia umana.

Quando vuol rendere dramma o romanzo il suo mondo epico-lirico, gli si presenta un altro mondo diverso, il « vero storico », come egli lo chiama. Che farà Manzoni per realizzarlo artisticamente? Entreremo nel positivo e vi mescoleremo l'ideale? Questo per lui sarebbe un violare e profanare il positivo, e rimprovera appunto ad Alfieri l'aver gettato principii politici, filosofici, sociali nella storia, il non aver rispettato il reale, essersene servito come semplice materiale in cui ha gettato la sua fantasia.

Grande difficoltà nasce qui nella poetica di Manzoni. Egli ha grande rispetto pel positivo, ed ha nell'anima il mondo ideale, morale e religioso. Come mai questo ideale potrà essere realizzato? Come può farsi senza adulterare la verità positiva?

Manzoni comincia dal determinare che il mondo positivo

caccia da sé l'ideale, non appartiene all'arte, ma alla storia. Quando l'uomo contempla l'ideale, è artista; quando contempla il reale, è storico: il suo fine è di cercare la storia, e alterare la verità positiva sarebbe un profanarla.

Ora che Manzoni ha determinato a questo modo il vero positivo, comprendete che non c'è più un legame di passaggio che renda possibile la compenetrazione di quei due mondi, nella quale è posta la vita.

La storia ha percorso un ciclo come l'arte; è stata Cronaca, Storia, Critica storica, Filosofia storica, Filosofia della Storia. Il mondo positivo ha avuto un suo corso, e si è avuta la Cronaca, la semplice scorza dei fatti; la Storia, il fatto spiritualizzato, cioè guardato nei suoi motivi interni, ne' caratteri de' personaggi e simili; la Critica storica, indagine sulla verità de' fatti; la Filosofia storica, cioè le cause da immediate divenute collettive, sociali, i fatti spiegati colle abitudini, le leggi, i costumi di un popolo; infine la Filosofia della Storia, le leggi generali che governano gli avvenimenti, il cammino dell'umanità!

Fin qui non c'è arte. E se Manzoni facesse una tragedia in cui potesse farci conoscere quali motivi spiegano, poniamo, il carattere del Conte di Carmagnola, quali leggi presiedevano allora allo sviluppo dell'umanità, darebbe una storia, non un lavoro di arte.

Come l'arte può rappresentare il positivo? Manzoni ha tagliato i due mondi in guisa che pare impossibile possa avere influenza l'uno sull'altro. Pure, egli dice, l'arte entra nella storia. Nelle storie di Botta o di Colletta, l'arte è come qualche cosa di appiccaticcio, che falsifica i fatti, e perciò c'è la rettorica. Botta, per esempio, mette in bocca ai personaggi certi discorsi da lui immaginati. Che è questo? È falsificare la storia. Lo storico deve mettere in bocca ai personaggi solo quelle parole che i documenti dimostrano aver essi pronunziate, attribuir loro precisamente quelle idee che sono registrate nelle cronache, non attribuire ai personaggi azioni che non sono del pari registrate nelle cronache. Or ciò, dice Manzoni, è il positivo, ma non tutto il positivo, e perciò certi storici sono stati obbligati a

far la rettorica, hanno aggiunto qualche cosa ai personaggi.

Questa lacuna, secondo lui, la riempie l'arte. Questa che, introdotta nella storia, la falsifica, è istrumento potente quando coi mezzi suoi giunge ad illuminarla. Il campo dell'arte è il possibile e il probabile, il campo della storia è l'avvenuto. Ma il poeta può, mercé l'immaginazione, procedendo per via d'induzione, dare ai personaggi parole, pensieri, sentimenti, se non reali, probabili, che risultino da tutto il complesso dei fatti. Il poeta così può colmare i vuoti della storia, darvela reintegrata.

Questa teoria è tutta nuova, originale; ma evidentemente storta. E ne segue che quando Manzoni concepisce la tragedia o il romanzo, il suo problema non è di servirsi della storia come materiale in aiuto dell'arte; ma dell'arte per dare il positivo completo, senza lacune.

Per esempio, pigliamo il *Conte di Carmagnola*. Il fine di Manzoni è la riabilitazione di Carmagnola, la quale non risulta dalle cronache: egli, nel suo discorso storico, dice che le opinioni sono divise. Pure, il complesso de' fatti gli fa sentire che Carmagnola è innocente: egli fa servire la tragedia allo scopo di riabilitarlo. Quando fa l'*Adelchi* e rappresenta la guerra tra i Longobardi e i Franchi, qual è il suo scopo? Le cronache, egli dice, non fanno sapere nulla di ciò che era allora il popolo latino; ma l'artista, lavorando sul probabile e sul possibile, dal complesso de' fatti argomenta che c'era un popolo latino, il quale conservava la sua autonomia; e fa una tragedia in cui, accoppiando il probabile col positivo, rettifica un concetto storico, illustra una epoca della storia. Gira, gira, l'arte qui fa da mezzana alla storia: non è più l'arte co' suoi fini propri ma adoperata come strumento di quella, per illustrare e compiere il « vero positivo ».

L'autore vuol provare che infatti l'arte non è stata altro che questo nelle sue origini. Vico fu il primo a dimostrare che, per esempio, l'*Iliade* è una vera storia.

Manzoni nel *Discorso sul romanzo storico* piglia Omero, Eschilo, Pindaro nell'antichità, i poemi cavallereschi nella storia moderna, e prova, ciò che non può mettersi in dubbio, che il fondo di queste poesie è storico. E come? In Omero è rappre-

sentato un cumulo di fatti che in quei tempi, per i Greci, erano storia. Eschilo piglia certi fatti che a noi paion favole, e allora, per tradizione, fatti certi. Pindaro fa una lirica storica: la sua poesia è familiare e quella d'Omero nazionale, ma hanno un carattere fondamentale identico. I poemi cavallereschi, anche quello di Ariosto, nonostante la sua ironia, parlano della cronaca di Turpino e vogliono dare a credere che tutto ciò che dicono è storico. Dunque, dice Manzoni, la poesia in origine è storia; si guasta quando a quel sentimento ingenuo, che ci fa desiderare il vero positivo, nella poesia si sostituisce un sentimento fittizio, puramente letterario, pel quale non si cerca che un lavoro bello letterariamente. Esempio Virgilio, il cui concetto non è più così puro come quello di Omero; esempio il Seicento, in cui l'Arcadia e le accademie danno lavori di pura immaginazione, avendo perduto il senso del reale. Che lavori sono quelli del secolo XVIII? Perché i filosofi e i pensatori di quel tempo, che hanno ricostrutto un mondo sociale e politico, non han potuto lasciare la rettorica, la mitologia, il falso che loro venivano per tradizione dal Cinquecento e dal Seicento? — Perché non han rispettato la storia, dice Manzoni, l'hanno maltrattata, se ne sono serviti come di mezzo al lavoro, lontano dal reale —. Ecco le ragioni di Manzoni per dimostrare che la base dell'arte dev'essere il rispetto del mondo positivo.

Che c'è di vero e di falso in questa esposizione? poiché non c'è sistema di un potente ingegno così falso da non trovarvisi una verità che abbia esercitato benefica influenza.

V'ho mostrato la separazione tra quei due mondi. Quale sarà il ponte di passaggio tra l'uno e l'altro?

Nel mondo che Manzoni chiama il positivo nella sua realtà storica, l'ideale non entra. Se egli fosse conseguente a se stesso, dovrebbe, come Bossuet, dire che il positivo non è se non un mondo provvidenziale, e vi entrerebbe così l'ideale. Ma egli lo prende come lo dà la storia, e dice: — L'ideale non è la condizione di questo mondo —. L'ideale di Manzoni scaturisce in tre modi. Dapprima, nasce una contraddizione flagrante tra il mondo com'è realmente e il mondo del poeta: in lui è la giu-

stizia, la virtù, la moralità, la bontà, il bello; fuori di lui è l'insipido, il vizio, la depravazione. La contraddizione giunge a un punto in cui l'anima del poeta erompe al di fuori. Questo è l'ideale negativo, perché sorge come negazione del mondo esteriore. Allora son venuti i Cori, uno allo spettacolo d'Italiani pugnanti contro Italiani, l'altro allo spettacolo dei Latini che sperano essere liberati dai Franchi, di

un vulgo disperso che nome non ha.

Qui la negazione tra il positivo e il mondo morale del poeta sorge sotto forma lirica.

Oppure Manzoni mette l'ideale in qualche personaggio isolato che cerchi farlo valere nel mondo positivo. Se questo individuo, come il Marchese di Posa di Schiller, avendo un ideale dentro di sé, cercasse farlo valere anche a costo della morte, allora avremmo una grande creazione poetica. Ma per Manzoni l'arte deve servire solo ad illustrare la storia, non vuole un carattere che attirando tutta la nostra attenzione scemasse l'interesse storico. Allora, abbiamo personaggi fiacchi e deboli come Marco e Adelchi, che non hanno mai avuto influenza sui fatti storici, anzi l'hanno ricevuta da essi, e che muoiono vittime oziose, travolte dagli avvenimenti come canna dal vento.

C'è però nel mondo positivo un momento che è nella realtà l'ideale dell'anima: è il momento della morte, lo sparire del terreno. Il poeta che durante la vita drammatica non trova modo di situare il suo ideale, nella morte lo fa trasparire. Carmagnola vive pagano, muore cristiano; Adelchi che non osa rivelare se non ad un amico il suo animo, morendo parla innanzi a Carlo come un profeta e un apostolo. Così Manzoni ha potuto introdurre nel dramma Ermengarda.

Dunque l'ideale di Manzoni ha tre momenti: avete un ideale negativo, un ideale impotente e il momento della morte. Che avviene? Fate tutto il possibile per potere realizzare quell'ideale; ma siccome per ciò si deve penetrare nella storia e questa dev'essere mantenuta nella sua integrità, ne viene che

la storia è da una parte, l'ideale dall'altra, senza compenetrarsi: stanno come due linee parallele senza mai incontrarsi, e dove non c'è fusione non c'è vita.

Or che c'è di vero in questa concezione esagerata? Qual è l'errore?

C'è di vero il bisogno del positivo e del reale.

Quando l'immaginazione a forza di abusare di se stessa ha finito col consumarsi (perché nel corso del mondo c'è un tempo in cui la mente lavora sola, fuori del positivo, e allora nascono i sistemi teologici e filosofici e la grande poesia; e poi lo spirito finisce col logorare se stesso), si sente il bisogno di altra sfera, di cibarsi di un nutrimento più sano. Il secolo XIX cominciò con questo sentimento. La Rivoluzione s'era presentata così astratta, così lontana dall'esperienza, i poeti e pensatori rappresentarono così astrattamente il loro mondo morale e politico (e sapete che esso degenerò anche in rettorica), che sorse il bisogno di afferrarsi al positivo. E Manzoni ubbidiva, senza saperlo, alla stessa tendenza di Goethe, degli Schlegel, di Troya, di Thierry ed altri.

C'è ancora un altro utile che Manzoni produce colla sua poesia. L'arte deve avere anch'essa la sua educazione: non perché uno ha ingegno poetico e legge Virgilio, Omero, Dante, può prendere la penna e far poesie. Ci vuole, direi quasi, una ginnastica anche per formare ed educare l'ingegno poetico. Al tempo di Manzoni i poeti lavoravano unicamente con la immaginazione, studiando su altre poesie, altri modelli. Monti, Alfieri, Foscolo, Parini, lavoravano su d'un repertorio pescato nelle poesie greche, latine, italiane; l'ingegno educavasi unicamente con lo studio di Virgilio, Omero, Dante e altri poeti. Che cosa fa Manzoni quando richiama allo studio del positivo? Indica una nuova ginnastica, più efficace: — Invece di studiare la natura in Virgilio, egli dice, studiamola in se stessa; invece di studiare l'uomo in Omero e Dante, guardiamolo non quale l'hanno immaginato i poeti, ma qual è stato ed è nella realtà —. Quel non ritrovare la sua immaginazione che uscendo, per dir così, dagli abissi degli studi storici; quel non metter mano a descrizioni

senza andare sul luogo (a quel tempo Chateaubriand, Lamartine andarono in Oriente a cercare ispirazioni, e Manzoni va a Lecco, a Bergamo, ai luoghi che vuol ritrarre); quel sostituire l'uomo, la natura, la storia al lavoro dell'immaginazione, allo studio su' modelli quello della storia, di prima mano — era un progresso che Manzoni faceva fare alla forma artistica. Aggiungete un'altra influenza benefica che nasce dallo studio della storia, nell'arte. Chi non ha conoscenza del mondo, come avviene ai giovani, manca d'una qualità principale per ben condursi nella vita: la « misura », il « limite »; cioè quel trovare nell'illimitato della fantasia il limite che dà il mondo, la storia. In Alfieri, Foscolo, Monti, l'origine del rettorico è il poco sentimento della misura. Lo *Jacopo Ortis* è certo un bel lavoro; ma perché dopo una volta non si legge? Perché dopo gli applausi va a raggiungere gli scaffali ove dormono le mediocrità? Perché tutt'i sentimenti vi sono oltrepassati. La conoscenza del mondo, della storia, può, con una viva coscienza del mondo ideale, farne trovare il « limite ».

Vedrete i frutti benefici di questa teoria di Manzoni sugli artisti del secolo XIX, che hanno il sentimento del « limite » più sviluppato che quelli del XVIII. Ciò è di vero nella esagerazione della poetica manzoniana.

Che v'è di falso? L'esagerazione appunto. Egli è come ogni uomo che, avendo per la prima volta trovato un nuovo indirizzo, lo esagera. Ha confuso la parola « positivo » con la parola « reale », ha detto: — Il poetico è l'inventato, il positivo è l'esistenza —. Questa idea falsa ha falsato la sua poetica obbligandolo a sforzi colossali, senza che sia riuscito nell'intento.

Artisticamente il « reale » è superiore all'« ideale » e al « positivo ». Una cosa può essere avvenuta e non esser « reale » in senso artistico, come il volgare, il difforme, l'insignificante: tutto ciò ha realtà, ma è senza significato rispetto all'arte. Invece, una cosa può non essere avvenuta, eppure essere potentemente reale se lo spirito ha avuto la forza di farne un individuo: spesso l'individuo prodotto dall'immaginazione è più possente dell'individuo che ci vien dato dalla realtà storica.

Manzoni con quella sua concezione s'ha creato una difficoltà

che non esiste, e non trova ancora il mezzo di compenetrare il mondo dell'immaginazione e quello della storia. Qual è il risultato ottenuto da lui? Cercava nella tragedia di servirsi dell'arte per illustrare la storia. C'è riuscito? Il *Carmagnola* ha per voi interesse storico? Vi pare che l'autore vi abbia sciolto un problema storico? Se egli fosse stato pedante, se fosse stato un Rosini, se avesse fatto della prosa in versi, sarebbe riuscito; ma egli è artista e non raggiunge quel fine.

Quegl'ideali che non han potuto penetrare nel mondo storico, per non adulterare la verità positiva, sono rimasti vivi; voi v'interessate dei Cori, di Adelchi che muore, di Carmagnola che muore, de' movimenti lirici che trovate qua e là nelle due tragedie, il resto non v'interessa. Così Manzoni voleva un fine e ne raggiunse un altro.

Egli fa il *Carmagnola,* poi l'*Adelchi* e riesce a quel modo che avete veduto. Si dee convincere che c'è qualcosa di falso nella sua poetica. Allora pensa fare un romanzo: comincia, secondo il solito, studiando i cronisti del Seicento; poi, quando viene il momento della costruzione, credete che abbia cambiato poetica? No. Il genio ha la sua idea fissa, la sua ostinazione; e quella di Manzoni è di rappresentare il mondo positivo.

Perché studia il Seicento? Per servirsi dell'arte allo scopo d'illustrare una storia di quel tempo. Il suo problema (non son io che lo dico, ma lui nel *Discorso sul romanzo storico*) è cercare un'azione poetica per rappresentare lo spirito di un'epoca.

Egli compone i *Promessi Sposi* perché gli Italiani avessero una conoscenza più compiuta di quel tempo; e il fatto che ci mette dev'essere mezzo a meglio farlo comprendere. Vengono fuori i *Promessi Sposi*. Che avviene? Quello che dovea essere mezzo, l'azione inventata, diviene il tutto; quello che dovea essere il principale diviene un materiale greggio e bruto in cui egli cela il suo ideale. Come Colombo che cercava le Indie occidentali e trovò l'America, egli cercava l'illustrazione storica e trova l'arte.

Ciò nol rallegrò: lo stizzì anzi il vedere che i lettori accettavano il suo romanzo diversamente da come egli l'avea concepito.

Questo nuovo Tasso, quando la virtù poetica s'indebolì, quando il critico vinse l'artista, ripensando al suo concetto, ai suoi fini, ai modi e al risultato, chiamò tutto a nuovo esame e pubblicò il *Discorso sul romanzo storico*, dove volle dimostrare che l'approvazione avuta fu effetto della moda, che i *Promessi Sposi* sono destinati a sparire come i romanzi di Scudéry, e così disse dei romanzi di Walter Scott. — Come critico, egli dice, riprovo il mio romanzo —.

Ammesso come vangelo che il positivo sia fine a se stesso e l'arte semplice mezzo per compiere la storia, lo scopo del romanzo non è raggiunto, perché in se stesso assurdo.

Difatti, Manzoni dice: — Avete due mondi: uno poetico, l'altro positivo. Lo storico studia per conoscere ciò che è avvenuto, il poeta per trovare l'ideale. Distinguete bene l'inventato e l'avvenuto, e avete due impressioni che si combattono. Se le fondete insieme, una sempre deve prevalere sull'altra, e non avete più romanzo storico, ma o romanzo o storia. Unire la storia col romanzo o con la tragedia, è un problema insolubile come quello della quadratura del circolo; e se il romanzo è approvato, ciò è per cagioni accidentali: in se stesso è assurdo —.

Se la storia per Manzoni è veramente il principio dell'interesse, se la parte artistica è uno strumento per illustrare la storia, egli ha ragione. Ma se al contrario quello che chiama storia è un semplice materiale greggio, senza importanza — come quelle istituzioni del secolo XVII, la sollevazione di Milano, la guerra, la peste —, se tutto questo materiale non ha significato per noi, se quell'azione che si avvolge intorno a Renzo e Lucia è tanto produttiva, tanto viva che non ci fa badare alla parte storica, Manzoni ha torto. È questo uno de' rari casi in cui uno possa aver piacere di avere avuto torto; e noi rendiamo omaggio a Manzoni artista, quando, a Manzoni critico, diamo torto.

[Nel *Pungolo,* 13-15 aprile 1872].

Lezione X

[« LA MORALE CATTOLICA » E I « PROMESSI SPOSI »]

Abbiam notato nel Manzoni due forze: il sentimento vivo d'un mondo ideale o poetico, e il senso del positivo, dello storico; — forze rimaste finora inconciliate, l'una divisa dall'altra, l'una fuori dell'altra. Come critico, Manzoni cerca conciliarle facendo dell'una l'istrumento dell'altra, facendo del mondo ideale un mezzo per illustrare il mondo storico e positivo.

Ma l'artista s'è ribellato al critico, l'ideale è stato più potente di lui, non ha voluto penetrare in quel mondo positivo, non ha voluto diventar dramma, azione, acquistare un processo, e uno sviluppo. L'ideale ha fatto stacco, è rimasto lirico, quando il poeta volea renderlo drammatico: è rimasto inno, coro, è rimasto il canto della morte.

Ebbene, Manzoni ora lascia il dramma, prende il romanzo e studia la storia del secolo XVII. Quali sono le sue idee? Le stesse di quelle con le quali ha fatto gl'*Inni* e la tragedia storica. Che cosa vuole egli fare? Vuol rendere drammatico il suo mondo ideale e poetico e, inoltre, vuol raggiungere un altro scopo: servirsi di questo ideale per illustrare il secolo XVII.

Noi, dunque, per vedere ora come Manzoni studia e congegna il suo romanzo, dobbiamo esaminare anzitutto quel mondo ideale, poetico, che vuol rendere drammatico nel romanzo, e poi vedere come l'ha calato nel mondo positivo del secolo XVII.

Qual è il mondo ideale o poetico che vuol rappresentare ne' *Promessi Sposi*? Abbiamo un dato positivo per vederlo. È

lo stesso mondo che Manzoni, qualche anno più tardi, di artista divenuto critico, ha esposto nel suo libro della *Morale Cattolica*. Sono tutte le idee che informano le concezioni, le azioni, le situazioni del romanzo: lì come ragionamenti troverete quello che nel romanzo è rappresentato come passioni ed azioni.

Vediamo un po' che cosa è questa *Morale Cattolica*, questo mondo ideale de' *Promessi Sposi*.

Sapete in che occasione fu scritto quel libro? Dopo il '21, quando il partito liberale in Italia fu interamente sconfitto e il despotismo, appoggiandosi alle baionette austriache, rimase padrone, quel bel partito romantico, che scriveva il *Conciliatore* a Milano, si sciolse: alcuni furono esiliati, altri mandati in prigione. Tra quelli che lasciarono Milano fu il Sismondi, che si ritirò nella sua patria, Ginevra. Romantico come Manzoni, anch'egli scriveva nel *Conciliatore* e sosteneva le stesse dottrine. A Ginevra portò l'amore dell'Italia, la quale gli deve essere sempre grata. Colà scrisse la *Storia delle repubbliche italiane*, di cui vi dirò brevemente lo scopo. Egli volle dimostrare due cose. Anzitutto, che le istituzioni politiche non sono indifferenti nel formare il carattere d'una nazione, come i romantici allora pretendevano; e che se l'Italia ebbe tanta gloria e prosperità nel Medio Evo, ciò si deve alle istituzioni politiche che allora essa aveva, alla libertà; e che, se vi furono paesi che non godettero di eguale prosperità e grandezza, per esempio il regno di Napoli, ciò fu pel difetto di quelle istituzioni politiche.

Inoltre, quando Sismondi finisce la sua storia, quando ha già ritratto un popolo così grande per prove di guerra e di pace, per commerci e industrie, per artisti e pensatori, e guardando intorno a sé, vede questo stesso popolo così diverso, servile, ipocrita, abbassato, si domanda: — Come dunque gl'Italiani in due o tre secoli han mutato così profondamente il loro carattere? Perché sono caduti sì basso? —. A questa questione consacrò l'ultimo capitolo, che fece allora la più profonda impressione nel popolo italiano.

Le istituzioni politiche entrano in gran parte a spiegare la decadenza; ma la cagione più diretta è per lui il cattolicismo

come è interpretato dai « casisti ». I casisti sono, quando si parla della religione cattolica, quello che in filosofia i « sofisti ».

La morale cattolica, secondo il Sismondi, ha due momenti della sua esistenza, in cui si presenta come corruttrice: il momento in cui nasce, e quello in cui è depravata dai casisti. La virtù, fra gli ascetici e i mistici, è depravata, oltrepassata: invece del concetto della virtù conforme alla natura umana, sorge un altro che pare eroico, ma non è altro che la depravazione del concetto ragionevole, umano.

Mi spiego. Pigliamo, per esempio, la sobrietà. Qual è il principio di questa virtù? È il *mens sana in corpore sano*. Il sentire che per la natura umana l'eccesso dei cibi nuoce al corpo e all'anima, costituisce la base di questa virtù. Che fanno gli ascetici e i mistici? Oltrepassano la virtù come da noi è concepita, predicano astinenze, digiuni, macerazione della carne, cilicii, vigilie. La virtù è esagerata, perché il suo principio non nasce più dalla natura umana, ma da un concetto ascetico della religione cattolica, quello cioè che la materia è maledetta, che più si macera il corpo in questo mondo, più si diventa degni dell'altra vita. Così un concetto esagerato della religione vi porta all'esagerazione nella vita pratica, e la virtù è oltrepassata e guastata.

Prendiamo un altro esempio, la continenza. Anche di una donna maritata possiamo dire: — È continente, è casta —. Per essere tale non è necessario astenersi interamente dalle funzioni naturali; quello che importa è da una parte la sobrietà in quei piaceri, dall'altra la purezza dell'immaginazione, dell'animo. Ricorderete le belle parole da Livio attribuite a Lucrezia: « *Corpus est tantum violatum, animus insons* ». Questa purezza di animo costituisce la castità. Ebbene, il cattolicismo, pel principio della mortificazione della carne, ha esagerato questa virtù. L'amor libero s'è condannato, c'è lo stato di continenza e di castità, ed è lo stato matrimoniale; ma questo non è lo stato di perfezione. Il cattolicismo mette come ideale il celibato, la verginità; perciò il monaco, la monaca, il ministro di Dio hanno l'obbligo di sciogliersi da ogni legame di famiglia, e non solo

essere continenti, ma astinenti. Ciò è qualche cosa d'innaturale che finisce col condurre l'uomo a più gravi eccessi, depravando dapprima l'immaginazione.

Andiamo innanzi. La modestia è la più amabile delle virtù. E che cosa è la modestia? È la stima di se stesso moderata, sicché noi non usurpiamo il posto altrui, non ostentiamo il nostro merito. Meno un uomo è grande, più fa ostentazione di grandezza; la fisonomia del grand'uomo è la modestia. L'uomo modesto è l'uomo vero e semplice, senza abbassamento e senza ostentazione di sorta. Che cosa ha fatto di questa virtù la morale ascetica? Ne ha fatto l'umiltà: ha fatto dell'umiliazione un ideale di perfezione, come dell'astinenza un ideale poetico religioso. L'umiltà è la nessuna stima, il disprezzo di sé, il sentirsi al disotto degli altri, perché tutto quello che per avventura può essere merito nell'uomo, non è merito suo, egli deve riferirlo a Dio, deve abbassarsi quanto più si può innanzi agli altri. La modestia esagerata diviene dunque umiltà; ma è proprio dell'uomo l'avere la testa in alto, mirare il cielo. Con quella dottrina l'uomo è contraffatto, porta la testa china, la spina dorsale s'incurva. Il mettersi in ginocchio, il raccogliere la polvere della terra per penitenza, tutto ciò che uccide in noi la coscienza della dignità, è merito innanzi a quella morale ascetica.

Prendiamo inoltre la coscienza. È una virtù consultare la propria coscienza, seguirne i dettami. Che cosa fa la morale ascetica? Non ammette più la coscienza mia o tua, ma la coscienza collettiva, che diviene autorità esteriore, autorità del parroco, del confessore o del papa, di ciò che chiamasi il direttore spirituale. Alla coscienza sostituisce l'obbedienza passiva a qualche cosa di esteriore, che non è in noi: ciò che costituisce il fondamento di ogni dispotismo.

Così comprendete il primo concetto del Sismondi: l'esagerazione ascetica e la depravazione di quelle virtù. Quando domandate all'uomo che contraddica alla sua natura, che avviene? Egli dice: — Non potendo realizzare un ideale così oltre-umano, a poco a poco la morale si materializza, e si contenta di certi atti esterni che non domandano una annuenza interna —. Per-

ciò quell'ideale fu presto materializzato, presto nei conventi fu corrotto in modo da eccitare la collera non solo di Dante, ma dei Santi stessi e degli uomini mistici dei secoli passati. Dall'esagerazione nasce questo materializzarsi della dottrina; la morale è posta in un fatto esteriore nel quale non interviene la nostra coscienza.

In che sta, a mo' d'esempio, il divino della confessione? Nel pentimento, nella risoluzione di mutar vita. Qual'è la confessione, non secondo i libri, ma nel fatto? Consiste nel prender l'assoluzione, e dire: — Non più peccare —; e poi tornare da capo. È la confessione ridotta al fatto materiale, è sempre la morale materializzata per l'esagerazione. Secondo tale dottrina, quello che importa al cristiano non è il come ha vivuto, ma come è morto; se è stato malvagio in tutta la vita, non monta, morendo da buon cristiano va in Paradiso. V'è un proverbio italiano che esprime bene codesto: « La gioventù al diavolo, a Dio il vecchio carcame! ».

Vedete anche come si è materializzata la carità. Essa è un sentimento di compassione che avete verso il vostro simile che soffre, nascente non dal desiderio di guadagnare la salute eterna, ciò che sarebbe egoismo, ma dall'amore del prossimo, considerato come vostro fratello. Cos'è questo concetto materializzato? È ridotto alle indulgenze, alle dispense, all'andare a caccia di testamenti. — Ecco il mondo come è nella depravazione presente —, dice il Sismondi. A che è ridotto il culto? Che cosa è l'andare a messa, il recitare rosarii e avemarie, il portar amuleti? Niente; ma in quella morale materiale diviene tutto, e vedesi un brigante portare l'immagine della Madonna e raccomandarsele, un ladro che commette un furto e il giorno appresso va a messa. — Per cui, dice il Sismondi, oggi in Italia esser devoto non è garanzia di probità, *au contraire*: la troppa devozione fa temere l'ipocrisia —.

Egli finisce con una magnifica descrizione dello stato della gioventù italiana ne' seminarii, con osservazioni che anche oggi sono applicabili, perché oggi abbiamo formato l'Italia materiale, ma gl'Italiani sono ancora ben lungi dall'esser fatti. Leggete

ciò che ei descrive, e vedrete che in molte parti l'istruzione e l'educazione rimane la stessa. Quella è la morale degli eunuchi, atta ad abbassare il carattere d'un popolo, ad avvezzarlo all'ipocrisia, a separare il pensiero dal fatto, a contentarsi dell'apparenza, negligendo la sostanza. Noi diciamo che un popolo ha carattere quando porta in sé impresso il marchio della sincerità, della probità; che non ha carattere quando ha ipocrisia, si contenta delle apparenze.

Questo libro produsse immensa impressione. I *Promessi Sposi* erano già usciti alla luce, pareva a molti che essi rappresentassero appunto quella morale. Noi, coll'imparzialità dei posteri, perché rispetto a quel tempo noi siamo già i posteri, dobbiamo dire che mai è uscito in Italia libro più utile della *Storia delle repubbliche italiane,* che dovrebbe essere il nostro codice, il nostro vangelo, finché non avremo rifatto il nostro carattere.

Manzoni sentì che fare un atto di accusa, una requisitoria come quella contro la morale cattolica senza temperamento di sorta, era un gran pericolo per l'Italia: perché gl'Italiani a quel tempo, e credo anche un po' ai nostri, gl'Italiani appunto per le oppressioni patite e per le corruzioni del cattolicismo erano scettici; e Manzoni sforzasi di dimostrare che religione e libertà possono andar di conserva. Quel libro attraversava il suo indirizzo letterario, morale, religioso; credendo fosse un veleno per la gioventù italiana il leggere un libro che confonde la morale depravata con la vera, volle metterci un antidoto e scrisse il suo discorso sulla *Morale Cattolica,* in risposta a Sismondi.

Ora ho una brevissima osservazione a fare.

Manzoni e Sismondi sono perfettamente di accordo.

Come Sismondi concepisce la virtù, così la concepisce Manzoni; come quegli rappresenta gli abusi della morale cattolica, così li rappresenta Manzoni. Dov'è la differenza tra i due libri? Sismondi, essendo storico, dice: — Io non devo occuparmi della morale cattolica da filosofo e da teologo, non voglio indagare che cosa è in se stessa. La prendo in flagrante, qual'è in fatto, la prendo nello stato della sua depravazione —. Manzoni risponde: — Ebbene, sia! avete esposti gli abusi che ci sono e

non ho da entrarci; ma come filosofo, mettendomi da un punto di vista più alto, dico che la morale cattolica veduta non dal punto di vista degli scettici o dei casisti, ma da quello della ragione, dico che essa è conforme alla morale naturale —. Quindi la sobrietà, la continenza, la modestia e le altre virtù da Manzoni sono mantenute, non in nome della religione cattolica, ma, tal quale come da Sismondi, in nome della ragione.

Uno dice: — Prendiamo il mondo qual è —; l'altro dice: — Prendiamolo quale dovrebbe essere secondo la religione nella sua origine, non ancora profanata, depravata —. Raggiungono due scopi diversi ed entrambi utili. Manzoni rigetta l'ascetismo e il misticismo, le esagerazioni di cui ha parlato il Sismondi: per lui lo stato matrimoniale è stato di perfezione; vuol dimostrare che le astinenze e i digiuni concepiti senza l'esagerazione mistica sono la sobrietà; vuol mettere di accordo la morale religiosa, concepita nella sua origine e purezza, colla morale quale la dà la filosofia, il diritto naturale. Quanto al materializzare la morale, è d'accordo col Sismondi. Si sforza però di dimostrare che quantunque esso sia vero, si deve attribuire ai casisti, al tempo, ecc.; ma che nel senso cattolico il vero principio morale è dentro dell'uomo. È colpa forse di Cristo che gli uomini credano esser santi col solo andare in chiesa? Il credere che uno è assoluto se il confessore alza la mano per benedirlo, che l'entrare in paradiso è questione di aver di che pagare le indulgenze, è colpa di Cristo?

Credo avervi dato un concetto chiaro del mondo morale e religioso come è rappresentato da Sismondi e difeso da Manzoni. Questi cerca nobilitarlo strappandolo dagli abusi presenti, riconducendolo alla sua origine. Ciò fa in quel discorso, ciò ha fatto negl'*Inni*, nel *Carmagnola*, nell'*Adelchi*, ciò ha fatto anche nei *Promessi Sposi*.

Che cosa pensa egli, dunque, quando studia il secolo XVII e vuol farvi un romanzo? Pensa trovare il modo di mettere in azione quella morale cattolica, rappresentarla non più liricamente come nei Cori e negl'*Inni*, ma rendendola veramente drammatica in un'azione che abbia il suo processo interno: e

questo senz'alterare la verità positiva, anzi in modo che essa ne sia illustrata.

Or vi pare possibile inquadrare nel secolo XVII una morale così pura, come la concepisce Manzoni, libera dall'esagerazione del suo principio, da quel materialismo della sua fine? Come trovare elementi perché quell'ideale stia in quel secolo senza dissonanza, senza che paia parto della fantasia, senza che paia messo a forza in un mondo sì differente? Che cosa è infatti il secolo XVII? Queste domande se le faceva egli stesso. — Che cosa è quel secolo?

Ve lo dirò in poche parole. Politicamente è la dominazione spagnuola in Italia, dura soprattutto in Lombardia, senza che gl'Italiani avessero, non dico il concetto dello Stato, ma il concetto stesso dell'indipendenza locale; senza che sentissero l'umiliazione dell'essere soggetti allo straniero, perché il concetto di nazionalità non era ancor sorto. Come società, è il regime feudale in tutto il suo fiore: in ogni paesello è il barone, coi suoi bravi, le sue oppressioni, in modo da togliere ogni libertà alla borghesia e al popolo.

E che è quella borghesia? Essa è mezzanamente istruita, riposa più sugli studi classici che sul mondo contemporaneo e vivente, troppo debole verso quel regime feudale, servile, corrotta, ipocrita. Essa è la mente che serve di strumento al barone e ai suoi bravi. Che è il popolo, la plebe nel secolo XVII? Ve lo diranno le parole con le quali Sallustio caratterizza il tipo immortale della plebe, con quella sua penna che è scalpello: «*prona et ventri oboediens*»; prona e ubbidiente al ventre. Se le manca il pane, tumultua; se saziate la sua fame, s'ammansa!

Sono questi elementi in cui può entrare l'ideale di Manzoni? Pure, egli ve lo pone, e in modo da mantenere non solo la purezza della sua poesia, ma essere ancora d'accordo con questi elementi corrotti.

In tutt'i secoli corrotti sonovi certe parti di uno Stato, poste a mo' d'esempio tra i monti, presso i laghi, nel contado, dove la corruzione e la depravazione morale giungono all'ultimo. Perciò

quando uno stato sociale è guasto in modo che non vi si può più trovare un ideale poetico, viene l'idillio, si va in mezzo ai campi, esce Titiro, l'*Aminta*, il *Pastor fido*, ultimi ideali dell'Italia corrotta!

C'è lì il contadino, la contadina, rimasti fuori il lezzo delle grandi città, serbando la purezza tradizionale. E l'autore de' *Promessi Sposi* è andato là, nei campi, a trovare l'ispirazione, i tipi per rappresentare il suo ideale. Manzoni aveva una villa presso Lecco; abitava colà e studiava il secolo XVII: stando in mezzo a quei contadini e a quelle « forosette », come dicono in Lombardia, ha potuto vedere quella natura incorrotta di cui si perde la memoria nelle città. Così le più belle ispirazioni a Raffaello Sanzio sono venute dal suo contado: di quelle facce pure delle sue contadine si trovano le orme anche nelle più belle sue Vergini.

Là Manzoni trova un ideale puro. Già voi avete nominato i primi personaggi, il primo involucro di quella storia. Lucia, Renzo, Agnese, sono gente ignorante ma buona: credono in Dio ed eseguono con ingenuità i suoi precetti, un po' modificati dal parroco del villaggio, ma con l'animo schietto. Sopratutto prende Manzoni il suo ideale nella donna: Lucia è divenuta centro della sua storia.

È una contadina che ha la fede senza che abbia mai domandato che c'è di vero e di falso nella religione; l'ha presa come l'è venuta dalla tradizione, per cui il suo ideale religioso è tutto morale pratica, perché la sua educazione viene da que' precetti che ella sin dalla prima età è accostumata a seguire. Avete dunque una giovine ingenua, credente senza sapere che sia merito il credere, pudica, schietta, modesta, semplice ne' suoi modi. Né è un ideale esagerato: anche oggi si trovano fuori delle città contadine fatte a questo modo. Manzoni volendo farne l'ideale di una storia poetica, s'innamora un po' anche lui di Lucia, l'abbellisce un po' di soverchio, esagera alquanto il colorito, poco a poco quello diventa un essere innanzi al quale, egli dice, io e i miei lettori sentiamo riverenza.

Come fare accostare questo carattere, Lucia, al mondo posi-

tivo? Se fosse sola, apparirebbe in tutta la sua dissonanza col mondo infetto nel quale si trova. Manzoni le mette accanto due esseri, educati allo stesso modo, ma più vicini al mondo positivo, perciò più reali, capaci di alcune imperfezioni. Tutto ciò che è esagerato in Lucia diviene naturale in Renzo ed Agnese.

Renzo ha gli stessi sentimenti di Lucia in quanto a morale, ma è un uomo: un uomo che ha fegato, bile, passioni, impeto; e siccome la dura esperienza non gli ha ancora insegnato che volere non è sempre potere, egli crede con la forza vendicarsi, respingere gli ostacoli. Si vede in lui l'uomo inesperto della vita reale, e da ciò i suoi guai. Quando un personaggio si trova in mezzo alla realtà e non la comprende, e cerca oltrepassarla, nasce il comico. Renzo ha una parte comica: appunto quella parte ideale che risplende in Lucia, è in lui negativa.

Agnese è una donna fatta, ha esperienza, ha gli stessi sentimenti di Lucia e di Renzo, anzi ella li ha inspirati a Lucia. È donna, non ha la forza dell'uomo, e nasce in lei un'altra specie di comico. Renzo cerca superare colla forza, prendere d'assalto l'ostacolo; Agnese vuol girare la posizione, trovare mezzi indiretti per riuscire allo scopo. È un po' comare, chiacchierona, pettegola, si consulta con la serva, crede, ignorante com'è, tutto ciò che le si dice. È altra donna con l'essenza stessa del carattere di Lucia; e negli attriti colla vita reale manifesta una parte comica.

Notate, dunque, con che bel garbo ha Manzoni immaginato questi tre caratteri. Avete un ideale puro in Lucia, ai cui fianchi due ideali simili, ma modificati dalla vita reale e divenuti comici.

Ma, si potrebbe dire, tutto questo è arbitrario. Perché anche in Lucia non deve penetrare una parte comica, reale?... È chiaro il perché. I personaggi che operano sono Renzo e Agnese; Lucia è una povera canna, senza iniziativa, troppo timida per avere l'idea di resistere agli ostacoli, premuta dai malvagi ricorre a Dio, prega, con quella sua voce soave cerca intenerire. Que' due sono personaggi reali, si trovano nella vita pratica; ella rimane fuori della lotta, *elle se laisse faire*, dicono i Francesi, va dove la conducono, tranne qualche volta, quando ricalcitra in nome

dei suoi principii religiosi. Ella conserva la sua parte ideale; negli altri al cozzo della vita reale quell'ideale è modificato.

Ora bisogna muovere questi personaggi, ci vuol la leva, Dov'è la leva? Se non ci fosse, Lucia, Renzo e Agnese non avrebbero avuto storia, sarebbero vivuti e morti a Lecco senza diventare protagonisti d'un racconto. Che li muove? Il mondo tristo in cui si trovano; gli elementi fracidi contrarii all'ideale morale e religioso di Manzoni, diventano la leva che fa muovere quei caratteri.

Siamo in un piccolo paese. Lo scrittore prende quel secolo come poteva essere in un paesello. Avete il barone — don Rodrigo, il conte Attilio — co' suoi bravi, un barone che per un caso qualunque s'impuntiglia a voler Lucia, poi questo puntiglio lo rende ostinato. Lucia che pareva un accessorio nella sua vita, diviene la principale sua occupazione, egli non ha più che il pensiero di Lucia. Avete da una parte il mondo ideale-reale, Renzo, Lucia, Agnese; dirimpetto il mondo positivo: il barone, i bravi con la borghesia, la parte istruita dipendente da lui e dai suoi scherani, che in luogo di soccorrere due contadini, trema del signore e volge l'istruzione contro i deboli in favore dell'oppressore.

I rappresentanti di questa borghesia già voi li avete nominati: c'è tra gli altri un personaggio che pare messo lì a caso, ma è pieno di senso, l'Azzeccagarbugli, il dottore, l'avvocato che, credendo si trattasse d'un altro, offre la sua opera a Renzo, e sentendo che si tratta di don Rodrigo, lo caccia.

Questo mondo baronale-borghese — permettetemi questa associazione —, baronale come oppressione, borghese come istrumento dell'oppressione, non rimane a Lecco. Naturalmente i baroni avevano molte relazioni e aderenze: era una catena che da un paesello, da Lecco per esempio, si estendeva e andava fino alla capitale, a Milano; una catena che Renzo col suo linguaggio espressivo battezza « lega dei birboni », lega cioè di dottori, notai, procuratori, uniti coi baroni, cogli oppressori. E quelli non facevano valere le gride, cioè la legge, e le adoperavano contro i villani, in favore di questi. Manzoni ha trovato le due

forze l'una dirimpetto all'altra, di cui l'una è la leva dell'altra: baroni e borghesia collegati contro tre contadini. Chi è il naturale mediatore? Qui si comincia a colorire il suo mondo cristiano. È il prete, il ministro di Dio che, secondo il principio apostolico, deve mettersi contro gli oppressori, essere scudo ai poveri, agli infelici, agli oppressi. Ferve nella mente dell'autore l'ideale del prete da servirgli pel suo scopo, e vuol trovarlo in quel mondo del secolo XVII.

Ora in quel tempo gli ordini monastici erano tutti corrotti, il clero era ignorante e timido. C'era però un ordine monastico rimasto ancora popolare, non vivente nel convento, ma ne' più umili paeselli, nelle campagne, in rapporto con tutti, con la sporta e i racconti: capite la popolarità di cui anche oggi gode il nome dei Cappuccini. Erano i frati del popolo, quelli che avevano intima relazione con esso. Fare del cappuccino un tipo, un ideale del prete, sarebbe forte. Il poeta (perché tutto questo è poesia) sceglie tra i Cappuccini un individuo, il tale individuo, che s'è trovato in condizioni eccezionali: lui pure è stato nel mondo, dotato di grande energia, di forte volontà. S'è trovato aver commesso un delitto senza volerlo, s'è pentito e per espiarlo si è dedicato alla carità, al sacrifizio di se stesso. Non è il tipo de' Cappuccini di quel tempo; ma è l'individuo speciale che ritrovasi consacrato dalla sua missione. Il poeta rappresenta i Cappuccini in vari compagni del padre Cristoforo; ma la sua creazione capolavoro è il padre Cristoforo. Questo cappuccino che, conoscendo Lucia, sente i malanni cui ella si trova esposta, e come i cavalieri erranti dei tempi antichi, diviene cavaliere errante di Cristo, consacra la sua volontà, le sue forze, la sua vita a difendere Lucia contro don Rodrigo, è un bello ideale.

Questo padre Cristoforo un po' troppo accarezzato, come Lucia, esce anche un po' troppo dalla vita reale. È la religione cristiana spinta alla più alta cima della sua poesia. Come temperare quell'ideale per farci sentire il mondo positivo del secolo XVII? Dirimpetto al magnanimo frate, comparisce l'ombra piccina e timida del curato che già conoscete, l'ombra di don Abbondio.

Don Abbondio ha gli stessi principii religiosi e morali del padre Cristoforo, è credente. Che cosa l'ha renduto una figura così comica? È il contrasto col mondo positivo, la sua inettitudine a sostenere le lotte. Come Renzo ha un lato comico perché crede colla forza spezzare gli ostacoli, e non comprende la vita, don Abbondio è il suo contro-ideale comico, perché è un parroco che conosce la vita: per lui don Rodrigo è potente come un Iddio, egli è avvezzo a tremare dei bravi. Credendosi uomo di grande prudenza, un gran politico, avvezzo a misurare fino a qual punto deve arrischiare la pelle, è disposto ad insegnare a Renzo e ad Agnese il modo di vivere. Ciò che di troppo elevato e sublime è nel cappuccino, viene modificato al contatto del positivo in don Abbondio: così vedete da una parte il clero nella sua idealità, dall'altra il clero qual era in quei tempi.

Guardate con quanta semplicità procede l'azione. Da una parte Renzo, Lucia, Agnese; dall'altra don Rodrigo, i bravi, la borghesia; mediatori tra essi don Abbondio e padre Cristoforo. Ma l'azione non rimane in Lecco. L'orizzonte s'ingrandisce, ritenendo però gli stessi elementi. A Monza, a Bergamo, a Milano, trovate l'istesso ambiente, con più larghi lineamenti, in un modo più elevato, come conviene a grandi città. Mediante quella catena di cui v'ho parlato, avete da una parte don Rodrigo, il conte Attilio, il Conte zio, Egidio; dall'altra, padre Cristoforo, che combatte il barone, ricorre anch'egli alle sue aderenze, trova modo di ricoverare Lucia a Monza.

Questa bella creazione va in ultimo a metter capo nella stessa opposizione, in due grandi personaggi, grandi per istruzione, volontà, efficacia, uno rappresentante il prete, l'altro rappresentante il barone: Federigo Borromeo e l'Innominato, il difensore e l'oppressore. La lotta finisce come deve finire nel senso cattolico. L'Innominato non è vinto materialmente, anzi è più forte materialmente: è vinto dall'amore del cardinale Federigo, è vinto dalla voce soave di Lucia, vinto da quell'elevata posizione morale che innanzi a lui mostra Federigo. Non è il peccatore ucciso, è il peccatore convertito. L'ultimo risultato di questa storia è dunque la conversione d'un mondo reo in uno

migliore, per le parole del sacerdote; ed è desiderabile che avvenga così.

Questa è l'ossatura dei *Promessi Sposi*. Come vedete, è tutto l'ideale cattolico messo in azione in mezzo a un mondo positivo, in mezzo al secolo XVII. Che cosa è questa concezione? Quando comparve il romanzo, i più veementi patrioti deploravano l'influenza che esso avrebbe avuto sugl'Italiani. Io invece me ne rallegro, poiché è, come influenza, sano; poiché se vogliamo uscire dalle passioni estreme dei partiti e metterci nella regione della verità, di quella verità che può veramente rigenerare il popolo, che cosa è questa concezione, che pare sia la glorificazione della morale cattolica? È una concezione eminentemente patriottica, eminentemente democratica, eminentemente religiosa.

È eminentemente patriottica, non perché l'autore, come fece dopo il Guerrazzi, vi parlasse di patria e di nazionalità, sentimenti che non esistevano nel secolo XVII; ma perché, ora che Manzoni non fa più il dramma dove deve nascondere se stesso, ora che espone quella dominazione, quei costumi, quei mali — lo fa con sì profonda analisi e sentimento di ciò che è opprimente in quello stato, che la conchiusione non può non esser chiara per gl'Italiani. Egli dava il quadro senza parola; ma quando vennero il Guerrazzi e gli altri con la parola, il quadro era fatto.

Eminentemente democratica, perché è il primo esempio di un romanzo di cui sieno protagonisti dei contadini, in cui entri il piccolo popolo come elemento essenziale, che in noi desti interesse non per la regina, o per la nobile, o per le grandezze umane, ma per una donna la quale altro non ha che un cuore schietto e puro. È questo lo spiritualizzare le cose, spogliandole del manto bugiardo di cui le ricopre la società, è il vederle in se stesse, come sono. Anche oggi nelle strade vedendo de' contadini, li consideriamo come se noi fossimo avanzi di semidei. Ma Manzoni vi costringe ad interessarvi delle avventure d'uno di essi, a farvi piangere su quanto accade a Renzo, a farvi tremare come l'Innominato quando sentite la voce di

Lucia. Che cosa è questo? È lo spirito democratico, è l'eguaglianza rappresentata non in modo generale, ma sentita. Dopo la lettura di quel libro si rafforza in voi quella dottrina dell'uguaglianza che un giorno sarà realtà.

È una concezione eminentemente religiosa. Notate, non dico cattolica. Consultate le vostre impressioni: non è il sentimento strettamente cattolico che opera su voi; perché se si parla di abusi, voi trovate nel romanzo Gertrude, e il poeta s'incollerisce contro il cattolicismo depravato a quel modo. C'è qualche cosa al disopra del cattolicismo preso in quel senso, ed è lo spirito religioso, che non è di questa o di quella religione, ma qualche cosa che si confonde col sentimento della virtù, della moralità umana, e che noi non possiamo cacciar via senza sentire affievolito quel sentimento naturale.

C'è la confessione, sì, ma non è secondo le forme materiali a cui l'ha ridotta la religione cattolica: è elevata in una regione pura, quella dell'indefinito sentimento religioso. Il peccatore sente nascere nel suo cuore la conversione, afforzata e compiuta dalla efficace parola di un altro, che lo guarisce interamente. Questo sentimento fa dell'incontro di Federigo Borromeo e dell'Innominato un capolavoro. C'è la carità, ma il cappuccino che chiede e ripone nella sua sporta i due pani del perdono, che ha di comune colle indulgenze e con le dispense? Lucia ha fatto voto di non sposare nessun uomo e darsi a Cristo. Ma quando si tratta di sciogliernela, credete che ci sarà bolla pagata a un tanto fisso? Tutta questa parte plebea e volgare è annullata; il padre Cristoforo, divenuto padre ideale de' due fidanzati, divenuto apostolo, scioglie Lucia dal voto. C'è la predica (perché tutto il mondo cattolico è ne' *Promessi Sposi*, ma in modo che si collega colla poesia); ma è qui il predicatore che fa citazioni, esordi e perorazioni, e che non innalzando il popolo a sé, ma abbassandosi a livello del popolo, ne fomenta i pregiudizi e lo rende più superstizioso, lo materializza anche di più? Ma guardate al lazzaretto: là è il padre Felice, l'ideale del predicatore come lo concepisce Manzoni, che in luogo di compatire i pregiudizii della moltitudine ignorante che lo ascolta, si

serve dello spettacolo della peste per sollevarla dalla superstizione.

Ecco quello che ho chiamato spirito religioso del romanzo, e posso dire dunque che questa concezione è patriottica, democratica, religiosa. Né ciò solo; ma è la più semplice che si possa immaginare per un romanzo. È una di quelle che, alla fine del libro, vi rimangono impresse, sì che potete abbracciarla tutta d'un solo sguardo.

Ma tutto questo è arte? basta per farvi dire: — Ecco un bel romanzo —? Certo il grande artista si scorge nelle grandi concezioni, ma qui non avete ancora altro che una concezione puramente intellettuale. Uno scrittore che non sia artista può ancora farne una, semplice, patriottica, democratica. E che avrà fatto? Nulla. Non siamo entrati ancora nel regno della vita. E per entrarvi che bisogna fare? Realizzarla. Invece Manzoni dice: — Prendiamo questa concezione e serviamocene per colorire un'epoca storica, illustrare un secolo, facendo sì che essa acquisti verisimiglianza —.

La sua risposta, dunque, è diversa dalla nostra. Rimane a vedere che cosa ha voluto fare; che cosa, senza saperlo, egli ha fatto.

[Nel *Pungolo,* 21-26 aprile 1872].

Lezione XI

[IL MONDO INTENZIONALE E LA CONCEZIONE DEI « PROMESSI SPOSI »]

Ecco dunque il mondo morale e religioso di Manzoni divenuto un mondo poetico. Non è ancora una forma, ma è già una concezione, la quale risponde a tutta la pienezza di quell'ideale.

In essa sono tre gruppi: uno che si potrebbe chiamar « positivo », il quale vi rappresenta quel mondo come esistente in questo o quel personaggio: Lucia, il padre Cristoforo, Federigo; un gruppo che si potrebbe chiamare « di opposizione », in cui quell'ideale è negato, contraddetto: don Rodrigo, il conte Attilio, Egidio, l'Innominato; e finalmente un gruppo « intermedio », in fondo buono, ma comico: don Abbondio, Perpetua, Agnese, don Ferrante.

L'autore avendo l'intenzione di creare non un mondo ideale, ma un mondo positivo e storico, questa concezione deve prendere una forma storica. Difatti, apriamo Manzoni e che troviamo? Comincia con un pezzo che dice cavato da una cronaca, scritta nello stile del secolo XVII, imitato con molta finezza, ciò che rivela l'uomo profondato non solo nella storia, ma anche nella forma letteraria di quel tempo. Vuol dare a credere ai lettori, cancellando ogni preoccupazione di un mondo artistico, che egli non intende far altro che raccontare una storia, tratta da un manoscritto e solo rammodernata. Se ciò fosse fatto come fa l'Ariosto, il Pulci, il Berni, il Boiardo, per seguire le antiche tradizioni, abbandonandosi insieme ai capricci dell'immaginazione, non porterebbe conseguenza.

Ma no, il poeta concepisce questo seriamente, e vuole ispirare nel lettore non solo un interesse poetico, ma anche storico; vuole persuadergli che ciò che egli dice sia non solo possibile, verosimile, ma avvenuto. Questo è ciò che dico « mondo intenzionale » di Manzoni, corrispondente cioè alla intenzione o alle intenzioni dello scrittore; il mondo effettivo è quello che è uscito dal suo cervello, astraendo dalle intenzioni avute.

In che modo l'autore ha voluto ispirarci quel sentimento dell'avvenuto, del positivo, sì che il suo mondo ideale sia un semplice strumento per farci conoscere il secolo XVII?

Finora s'è servito di questo mezzo: ha preso un grande avvenimento storico, e l'ha rappresentato da storico, gettandovi dentro qualche episodio poetico. Così ha immaginato il *Carmagnola* e l'*Adelchi*. Ora ammaestrato dall'esperienza, tiene il metodo contrario: l'ideale che là è episodio, qui è divenuto concezione, cioè nodo, fondamento, centro. Dove dunque è il mondo positivo? L'autore ha forse immaginato episodii storici e mescolatili a quella concezione? Di questi episodii ve n'è appena qualcuno e legato intimamente con la concezione, sicché in luogo di chiamarsi episodio, è parte integrante della totalità: per esempio la monacazione forzata di Gertrude. È un episodio, ma così strettamente connesso con l'azione principale, che Gertrude e il suo amante sono istrumento del rapimento di Lucia, e non già come l'Olindo e Sofronia del Tasso, un episodio staccato dalla concezione principale. Dunque non abbiamo qui per centro un grande avvenimento storico, né episodii storici.

Che cosa c'è? Con quali mezzi è ispirato il sentimento del positivo?

Vi sono degli avvenimenti impersonali e patetici. Sono grandi avvenimenti derivati da cause lontane, connessi per mezzo di personaggi importanti con la storia d'un secolo, ma di una influenza così generale, che vanno a toccare l'esistenza del più umile contadino. Quando questi avvenimenti me li fate centro di una storia, troverete le persone che li hanno prodotti: supponete la guerra franco-prussiana, e ci troverete Bismarck e Napoleone. Considerateli nelle influenze che hanno sulle più umili

esistenze: viene il romanzo e vi presenta due fidanzati percossi dalla sventura di questa guerra, la quale ha importanza solo in quanto si collega con la sorte de' personaggi del romanzo. Perciò ho detto « impersonali » siffatti avvenimenti, e tali sono una grande carestia, un terremoto, la peste, e anche le guerre, le rivoluzioni: avvenimenti che oltrepassano il giro de' personaggi che ne son causa immediata, si diffondono su tutto il territorio di una nazione, modificano la vita anche del contadino.

Di questa specie sono quelli scelti da Manzoni: la peste, la guerra per la Successione, per cui i lanzichenecchi invasero il territorio ove dimoravano Renzo e Lucia, e così tutte le vicissitudini generali che hanno influenza su questo o quel periodo della storia.

Ho soggiunto « patetici », perché la vita ordinaria è in istato normale; ma quando uno di que' grandi avvenimenti percote un popolo, esso ha forza di rompere il corso ordinario dell'esistenza, di far sorgere nuove passioni, di stimolare la vita interna più inattiva, e spanderla al di fuori, come una di quelle tempeste che increspano la calma superficie del mare e gettano sopra ciò che è al fondo degli abissi.

Manzoni, con quella sapienza di combinazioni che già conosciamo dall'esame del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, fin dal principio presenta un quadretto di genere, dove vediamo in miniatura quegli avvenimenti impersonali: è la prima voce del mondo che deve nascere. Intendete che parlo della famosa orgia di don Rodrigo, e là quando il vino scioglie lo scilinguagnolo agli invitati, l'autore trova occasione di dipingere il piccolo mondo di Lecco, non solo, ma in iscorcio tutto il mondo lombardo del secolo XVII, che deve entrare nella storia; vi si parla della carestia, della guerra di Successione, de' tordibi possibili, vi comparisce il Conte-duca, insomma vi si travedono tutti gli avvenimenti impersonali e patetici.

Così ha fatto Manzoni per dare il colorito storico al suo mondo; ma la benedetta intenzione storica lo fa eccedere in un lato della rappresentazione di cui finora è stato maestro: nella

proporzione e armonia delle parti; perché quegli avvenimenti sono guardati non già solo dirimpetto al fatto principale, ma in se stessi e nella loro importanza storica.

Alla prima pagina compariscono i bravi. Egli poteva dire in poche parole che cosa essi erano e perché avevan messo radice in Lombardia. Ma volendo persuadere che ciò che dice è storia, è cosa autentica, rompe il racconto e parla de' bravi, del loro modo di vestire, dell'influenza che avevano, delle leggi o gride che li riguardavano: porta i testi, cita i legislatori, spende insomma due pagine, producendo una digressione. Se le digressioni fossero brevi come questa e rare, non ci sarebbe male; ma trascinato dal suo mondo intenzionale, spesso Manzoni dimentica di scrivere un romanzo, di avere innanzi un mondo ideale inventato, arresta il racconto e vi dà interi capitoli storici destinati a compiere il quadro del secolo XVII.

Quando entra in iscena Federigo Borromeo, gli è consacrato un capitolo; quando comparisce don Ferrante, c'è un capitolo intorno a' costumi e alle forme letterarie di quel tempo. Tutto questo è bello a leggere, e se mi si domandasse: — Vorreste voi, per l'armonia delle parti, sopprimere quei capitoli? —, risponderei: — No, perché l'esposizione è così animata, è fatta con tanto spirito, sa così impadronirsi dell'animo del lettore, che voi, se per l'impazienza di seguire il racconto vorreste correre innanzi, calmata quella, in una seconda lettura ci trovate tale attrattiva, che non avreste il coraggio di dire all'autore: togliete questo capitolo —. Ma rispetto alle leggi dell'armonia e della proporzione nella concezione artistica, evidentemente questo è un difetto: ma meno grave qui che in altri poeti dominati parimenti da intenzioni estranee all'arte.

Citerò due grandi poeti italiani. Dante non solo voleva formare il mondo artistico dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, ma gittarvi dentro tutta la sua teologia e filosofia. C'è un mondo intenzionale che penetra in quelle forme artistiche e spesso le vizia e guasta, per cui trovate nella parte interna la sentenza, il sillogismo, la forma scolastica che intralcia ed oscura l'arte; ed all'esterno un'altra maledizione, la forma simbolica

che inviluppa l'immagine e fa pensare a sensi reconditi a cui l'immaginazione non può giungere. In Dante questa parte difettosa è maggiore che in Manzoni; là il mondo intenzionale penetra dappertutto, qui solo come appendici, e tagliando queste, il mondo artistico rimane salvo.

Un altro esempio. Ci fu un gran poeta che ebbe le stesse intenzioni di Manzoni e si trovò quasi nelle medesime condizioni. Torquato Tasso fu il poeta della reazione del Concilio di Trento dopo il gran movimento del Rinascimento, come Manzoni è il poeta della reazione del secolo XIX contro la Rivoluzione francese e il secolo XVIII. Entrambi hanno avuto come fondamento della poesia la restituzione del mondo cattolico nella sua integrità, han voluto tutti e due resistere al fantastico illimitato dei tempi precedenti con un mondo positivo. Dirimpetto allo sfrenato mondo ariostesco, pone Tasso un mondo storico, le Crociate; contro gli slanci politici di Alfieri e degli altri del secolo XVIII, pone Manzoni la serietà di un mondo positivo. Quale è la differenza?

Tasso, volendo creare un mondo positivo religioso dirimpetto al cavalleresco dell'Ariosto, produce un mondo cavalleresco e idillico. E quando vede la *Gerusalemme Liberata* ammirata dai contemporanei solo per la parte romanzesca e inventata, e gli eroi del popolo essere Armida, Erminia, Clorinda, si ribella contro il suo poema, ed ha l'anima di rifarlo non nella corteccia, ma nell'organismo, dandoci un nuovo poema ch'egli chiama la vera, e i posteri giudicano la falsa *Gerusalemme,* dove la parte artistica è uccisa per la sovrabbondanza della parte storica, e la prima e bella sua creazione è profanata.

Manzoni volea fare un mondo storico, e tirato dal sentimento dell'arte ne ha prodotto uno puramente artistico; ma non ha avuto l'animo di rifare la sua creatura. La ritocca nelle parti esterne, togliendo qualche lombardismo, aggiungendo qualche toscanismo, e facendo male, secondo me, perché questi lavori sovrapposti, aggiunti, guastano la primitiva creazione. Ma non rifà, e solamente col *Discorso sul romanzo storico* respinge da sé il suo figlio, il quale ancorché bello, non è quale lo volea il padre.

Perché l'autore non ha potuto raggiungere il suo intendimento? Per difetto di sentimento storico? Ma basta leggerlo! Ha studiato tre anni il secolo XVII; è giunto ad imitarne lo stile: non è la potenza storica che gli manca. Come dunque si spiega che non ha raggiunto il suo scopo, ma invece un altro? Egli dice che è impossibile riuscire, perché il problema è assurdo, l'arte e la storia devono prevalere l'una sull'altra, non possono tutte e due operare con la stessa forza sull'animo del lettore. No, il problema non è assurdo in se stesso: l'arte può far tutto, raggiungere un fine estraneo a sé, storico, filosofico, morale, anche geografico se volete. Prendete il *Viaggio di Anacarsi,* il viaggio di *Platone in Italia* del nostro Cuoco, le *Lettere persiane* di Montesquieu, i dialoghi di Fontenelle sulla pluralità dei mondi, e anche i versi di Portoreale, che nella mia fanciullezza mi han tormentato la mente e credo non sieno più in uso oggi. Che cosa è tutto questo? È l'arte messa al servizio di altri fini. Volendo rappresentare i costumi di Pompei senza adoperare una forma puramente didattica, seccante e grave, adoperate l'arte e fate un romanzo. Volete rappresentare i costumi dell'Oriente e dell'America? Viene Paolo Cook e scrive i suoi viaggi, forma artistica adoperata a render piacevole la rappresentazione de' costumi e dei luoghi. L'arte dunque può riuscire nel problema di Manzoni, ma a patto che neghi se stessa e si contenti di essere una pura forma tecnica, accessoria, uno strumento per rendere meno noiosa qualche conoscenza storica o geografica.

Se Manzoni volea veramente raggiungere un fine storico, poteva immaginare un viaggio in Lombardia, dialoghi o lettere di uomini viventi del Seicento, e così dare la conoscenza di quel tempo. Ma egli è un artista, e in lui l'interesse storico è secondario; ed ha cominciato col creare una concezione altamente poetica che non ha che fare col secolo XVII, si può trovare in tutt'i i secoli per la generalità della sua dottrina: una concezione che è figlia della sua mente non solo, ma anche del suo cuore, corrispondente a tutte le fibre più riposte del suo animo. Messo questo sostrato, diciamo a Manzoni, messa questa

concezione che fa battere il vostro cuore e produce profonda impressione sulla vostra anima di artista, potevate dire: — Voglio che il lettore non si occupi tanto di Renzo e Lucia, e solo di conoscere il secolo XVII —?

Manzoni dunque deve dire che la colpa non è del genere, ma sua: felice colpa, perché nonostante tutte quelle appendici al romanzo, come Dante, Tasso e tutt'i grandi artisti, ha raggiunto uno scopo diverso da quello propostosi, e che deve piacere più che il ritrarre semplicemente un'epoca storica.

Ma credete che quel mondo intenzionale sia proprio inutile a Manzoni? Dante l'ha avuto, l'hanno avuto Tasso, Milton; c'è un mondo intenzionale nel *Faust* di Goethe, il quale si ficca dappertutto, specialmente nella seconda parte e la rende così pesante. Quel mondo uccide l'artista pedante e mediocre che finisce col magro, con l'arido. Il Rosini, eccellente uomo, ma privo del senso dell'arte, s'è innamorato della Gertrude di Manzoni, e ne ha fatto la *Monaca di Monza*. Tutti e due hanno le stesse intenzioni. Manzoni non è riuscito perché artista, Rosini è riuscito mediocremente a darci le opinioni, i costumi di quel tempo, perché non è artista e il suo libro non è né storia né arte.

Ma quando questo mondo intenzionale si affaccia all'artista, che cosa è, anche se si mette traverso l'arte e la guasta? Dietro l'artista c'è l'uomo, l'artista non è solo colui che produce delle forme, è un uomo compiuto, ha le sue opinioni politiche, morali, religiose, le sue passioni, come Dante; e tutto questo complesso, volere o non volere, deve penetrare nell'arte, e più si move, più si rivela l'artista. Sicché se il mondo intenzionale preso da Manzoni nella sua serietà ha prodotto qualche difetto ne' *Promessi Sposi,* rallegriamoci pure. Che cosa è questo difetto dirimpetto alla grande utilità che Manzoni ricava da quegli studii, i quali hanno, non dico creato perché queste cose non si creano, ma perfezionato in lui il senso del reale, il senso dell'analisi la cui importanza è così grande, specialmente per uno scrittore moderno?

Uno scrittore del secolo XVIII donde partiva? Da certe

idee. Manzoni donde parte? Da certi fatti: il suo punto di partenza da cui riceve l'ispirazione, non è la tale idea, ma il tale mondo storico. Per questa disposizione ha creato la lirica drammatica. In che differisce la sua dalla lirica di Monti e di Parini? In questi è astratta, in Manzoni nasce dai fatti. Questo senso del reale è stato sviluppato dagli studii profondi e coscienziosi sulla storia.

Ora lasciamo il mondo intenzionale e prendiamo la concezione.

Abbiamo innanzi una concezione ideale; che rimane a vedere? Tutte queste prime linee architettoniche non sono che una semplice combinazione, bellissima, sapientissima, ma intellettuale, e noi vogliamo vederle forma vivente. L'essenza dell'arte non è nelle intenzioni storiche, politiche e nemmeno metafisiche ed estetiche: abbiamo il concepito, vogliamo il formato.

Il fenomeno della produzione non è eguale in tutt'i poeti, come la vita non è eguale in tutti gli uomini. Il tale produce un figlio con intelligenza sviluppata, con quel temperamento, con i sentimenti morali naturalmente gentili: un altro produce un diverso essere, per esempio, colle facoltà morali sviluppate più che le intellettuali. Da che proviene questa differenza? Da ciò che è il padre. Lo stesso è dei poeti.

Le forze produttive non sono eguali; e per vedere come diviene « forma » il mondo di Manzoni, dobbiamo domandargli: — Quali sono le vostre forze produttive? come sentite quell'ideale? —.

Manzoni lo sente in sé e per sé? Lo sente come filosofo, come teologo e moralista? Quando quel mondo gli si presenta, è egli il moralista acceso di zelo, che vuole propagare una dottrina? È l'uomo politico che si sente apostolo e crede che l'arte deve servire a spandere certi principii? Tutto questo è in lui; ma in presenza del suo ideale egli è come un pittore che prende il pennello e cerca dipingerlo. Sente innanzi tutto il bisogno della forma, si agita in lui la facoltà che dirò « plastica ». Se gli si presenta un personaggio, egli non l'abbandona finché toccandolo e ritoccandolo non gli abbia dato tutta l'esistenza morale e

materiale. Questa disposizione a formare il suo ideale in modo concreto, si chiama forza artistica, e tutti i critici riconoscono che Manzoni attraverso le sue intenzioni è principalmente un artista.

Come ei forma plasticamente i personaggi? Cioè, poiché sente quell'ideale come poeta ed artista, qual'è la sua posizione speciale dirimpetto ad esso, perché un artista è differente da ogni altro?

Quando per la prima volta l'ideale si affaccia in tutta la sua bellezza al poeta, questi è rapito da entusiasmo e suppone che tutti dovessero amarlo del pari. Allora egli lo sentirà come qualche cosa d'illimitato, che non ancora è sceso nella vita. E pigliando il pennello ne uscirà una forma astratta, nuda, magra, priva delle condizioni della vita. Voi vedete che parlo di Alfieri: l'ideale di lui, quando per la prima volta gli si presenta, è la libertà dopo tre secoli di dispotismo, sono le idee che più tardi faranno la Rivoluzione francese. Privo di esperienza, quell'Italia futura trova in lui molto entusiasmo, poca realtà e forma concreta. I suoi personaggi, malvagi e buoni, con che passione parlano tutti! e quelle forme sono scarne, vuote, senza le condizioni che rendono storico un personaggio.

Diamo un altro passo. Quell'ideale è calato nella storia, se n'è fatta l'applicazione, al primo urto con la realtà sorge contro di esso l'ignoranza delle plebi, l'ambizione dei cattivi, l'egoismo delle classi: cade nel fango e nel sangue. Si presenta a un altro poeta, e con qual forma! È il disinganno. Nel primo l'illusione, l'ideale fuori della vita; nel secondo il disinganno: ma questo disinganno è ancora la vita in cui è sceso l'ideale? No. Perché? che cosa è desso? — Io amava quell'ideale, credeva di averlo raggiunto e lo vedo ora profanato; e invece di domandarmi il perché di questo fatto, mi ribello contro la realtà che l'ha contaminato, la impreco, la maledico —; ecco il disinganno, qual è rappresentato nelle lettere di Jacopo Ortis. L'ideale è illimitata illusione in Alfieri, illimitata disperazione in Foscolo.

Ed ora, qual'è la posizione di Manzoni come artista, dirimpetto al suo mondo ideale? È egli un fanatico, educato in un

convento, che ne esca come un monsignor Dupanloup per maledire alla terra? No, perché egli porta con sé quel profondo sentimento del positivo che gli conosciamo; e capite l'utilità di questo positivo, il quale egli ha esagerato, ma è pure ciò che costituisce la sua fisonomia. Egli perciò comprende che la vita è diversa dall'ideale, e non se ne maraviglia più, non se ne indegna, anzi se qualcuno se ne indegna, egli ne sorride, come se gli dicesse: — Sei ancora fanciullo —. È come un uomo che ha veduto e sa come va il mondo, dirimpetto a un giovane che al primo entrarvi, si sdegna e freme, credente com'è nella virtù, vedendola negata e calpestata: un uomo insomma che si trova nella vita, la capisce e perciò la scusa.

Messo in tale situazione, ed abbozzata la sua concezione, quale sarà la forma che le darà? La sua forma è l'« ironia », forma propria delle creazioni moderne. E che cosa è l'ironia moderna, quella di Goethe, di Leopardi? È la caricatura che fa l'intelligente dirimpetto all'ignorante, l'uomo di esperienza dirimpetto a chi non ne ha punto; che la seconda impressione fa alla prima, l'avvenire al passato, la nuova generazione che si crede più progredita e più dotta, alla vecchia. Avuti questi contrapposti, messa l'intelligenza superiore dirimpetto ai pregiudizii e alle opinioni volgari, il dire: — Ti ho capito —, si traduce in un risolino.

Quale sarà ora il carattere di quell'ideale?

Quando un uomo, dopo aver creato colla sua potenza artistica un mondo, vien poi con quel risolino a dirgli: — Ti comprendo, quel che tu sei lo devi alle condizioni in cui ti ho posto io che ti ho creato —, il carattere di quell'ideale non sarà più l'illusione o il disinganno, ma la « misura ». Il che vuol dire che misurato dall'esperienza della vita, l'ideale più puro riceve qualche cosa di terreno, come l'anima che scende dal cielo nel corpo e ne acquista il limite.

Quando uno scrittore considera un mondo come concetto — siccome il concetto non è sottoposto a leggi storiche, e per sua natura è illimitato — corre e corre coll'immaginazione senza curarsi delle limitazioni che dà la storia. Ma quando lo scrittore

lo guarda come oggetto, cioè come mondo già realizzato, esso perde l'illimitato dell'ideale e acquista il limite delle condizioni storiche in cui è. Così capite la differenza tra il poeta subbiettivo e l'obbiettivo, per dirla alla tedesca. Il primo vede il mondo come concetto della propria mente e giunge a farsene un trastullo, giunge sino all'umorismo. Il secondo lo considera come oggetto, e con rispetto, perché lo vede reale: allora viene la misura, l'ideale è compreso e realizzato. Poiché Manzoni ha un sentimento ironico del suo mondo, e l'attua perché ha la misura dell'ideale, il carattere della forma sarà la rappresentazione obbiettiva, cioè il mondo plastico veduto dal di fuori.

Così diciamo obbiettiva l'esposizione di Omero, perché ci è il mondo greco, fanciullo, tutto al di fuori. Virgilio comincia ad essere poeta subbiettivo, perché accanto al mondo di fuori spunta qualche altro sentimento, che qua e là, in certe frasi, si rivela. Il più grande poeta obbiettivo dell'Italia è Ludovico Ariosto, il più grande della Germania è Goethe. Le forme di arte più perfette sono le obbiettive; più l'artista rimane nel limite, nelle prime impressioni, e più ci è freschezza.

Ma quella di Manzoni, rappresentazione obbiettiva, è poi quella di Omero e di Ariosto, è puramente l'oggetto, o vi si aggiunge qualche carattere speciale? Sì, Manzoni ha una seconda impressione, è in istato di riflessione; non si contenta di rappresentare i personaggi, li spiega, come fa per esempio di don Abbondio. È critico prima di essere artista, ed è perciò intrinsecamente poeta moderno. La rappresentazione obbiettiva del suo mondo è penetrata dall'intelligenza di esso; c'è una potenza straordinaria di analisi. Egli non prende un carattere che prima non l'abbia veduto come critico sotto tutte le sue facce, e la vivacità della rappresentazione viene dal profondo sguardo di analisi, tradotto plasticamente con gran potenza: analizzando egli crea.

Ricapitolando: Manzoni ha un sentimento ironico del suo mondo, che produce una misura del suo ideale, la quale ha per risultato una rappresentazione analitica e plastica.

[Nel *Pungolo,* 3-4 maggio 1872].

Lezione XII

[LA FORMA DEI « PROMESSI SPOSI »]

La posizione di Manzoni dirimpetto alla sua concezione, l'abbiam veduta. Egli non è né il poeta dell'entusiasmo, né il poeta della disillusione: l'ideale che si presenta innanzi a lui, non è l'ideale non ancora provato nelle contraddizioni della vita e perciò capace di destare le più grandi illusioni; né l'ideale di fresco calato nella vita, profanato da essa e capace di destare i più grandi disinganni. Anzi dirimpetto a quella contraddizione egli non sente maraviglia, e cerca di comprenderla, e quindi il suo sguardo è accompagnato da quel risolino, proprio di Manzoni, che significa: io ti conosco.

Fissato questo carattere ironico della forma manzoniana, se ne cava una prima tendenza nel suo lavoro di formazione. In generale, i poeti idealisti, quelli cioè che lavorano intorno a un ideale, hanno tendenza a spiritualizzare il fatto materiale abbozzandone leggermente i contorni, a sprigionare l'ideale e farne sentire la presenza, mettendo in rilievo le impressioni e i sentimenti che esso genera. Manzoni invece ha tendenza a nascondere l'ideale, a calarlo nella realtà, nel fatto concreto, e a dargli un'apparenza talmente storica, esternamente, che voi possiate dire: — Ciò non è verosimile, ma è avvenuto; non è poesia, ma storia —.

È questo già un carattere della forma di Manzoni, che lo stacca in modo rilevante da tutta la poesia italiana antecedente. A me sembra che prima di Manzoni i grandi poeti italiani, com-

preso il Tasso che volea fondare il suo poema sulla storia, sieno stati grandi sognatori, o come dicono i Francesi, grandi *rêveurs*, e che la tendenza a realizzare l'ideale non si cominci a manifestare che nel modo come Manzoni dà vita e forma alla sua concezione.

Questo che fa? Per la tendenza contraria a quella degli altri poeti, mentre essi ingrandiscono le proporzioni del reale per avvicinarlo all'illimitato dell'ideale, Manzoni invece vuol misurare le proporzioni di esso e accostarlo al finito, al determinato della reatà, e ne nasce quella che dicemmo la « misura dell'ideale », in modo da farlo apparire reale, storico.

Ora si comprende ancora un passo ulteriore nella forma manzoniana. Manzoni in essa non cerca il sentimento o le impressioni, cerca la figura, o per dirla con linguaggio antico, il « plastico ». Idee, sentimenti, impressioni in lui si traducono in immagini esterne. Né si contenta di darvi la figura, ma vuole analizzarla e spiegarla; e questa potenza di analisi, congiunta con la spontaneità e grandezza della sua immaginazione, costituisce la forza produttiva del poeta.

Vorrei farvi comprendere tutto questo insieme con qualche leggero paragone. In tutt'i poeti italiani c'è, sì, la tendenza a darvi la figura, ma in masso, in blocco, in modo che voi avete vivamente l'idea del tutto, ma non così delle parti. Per esempio, Dante, il grande scrittore di questa maniera, fa dire a Capaneo:

— ... Qual io fui vivo, tal son morto —.

Oppure di Farinata dice:

Ed ei s'ergea col petto e colla fronte,
Come avesse l'inferno in gran dispitto.

Che è lì? È la totalità che si presenta innanzi al lettore sotto quell'immagine particolare, e fa tale impressione, che ei non ha agio o pensiero di analizzare. Farinata appare all'improvviso come una forma piramidale, così fuori di ogni contorno e limite, che voi, impressionati dalla prima immagine gigantesca, non

analizzate e le parti vi sfuggono. Questa è la poesia primitiva; oggi siamo troppo pieni di scienza e avvezzi all'analisi per concepire « in masso », come concepiva l'immaginazione de' poeti primitivi. Cominciando il mondo moderno cominciò l'analisi, ed il dipingere « in blocco » parve barbaro.

Il primo fra gl'Italiani che adoperò l'analisi fu, voi lo sapete, Niccolò Machiavelli. La sua grandezza è stata appunto questa, di aver tolto via le immagini sintetiche che rappresentavano il primo pensiero italiano, e cominciatane l'analisi. Egli iniziò in Italia un movimento di civiltà che fu presto affogato, e per tre secoli l'Italia rimase stazionaria, mentre Shakespeare analizzava le statue di Dante, mentre Goethe e Schiller penetravano ne' fenomeni più delicati del cuore umano. I poeti nostri del secolo XVIII han forme sintetiche, quantunque pel contenuto siano moderni. Prendiamo per esempio la Teresa dello *Jacopo Ortis* di Foscolo, il poeta più vicino a Manzoni, e che morì nell'anno in cui comparvero i *Promessi Sposi*, il 1827. Qual differenza è fra Teresa e tutt'i personaggi di Manzoni? Ella è reminiscenza di Beatrice e di Laura, è uno di que' personaggi appunto che ho detti « in masso »: la faccia che ha al primo apparire, la conserva fino all'ultimo; comunque si presenti, la trovate sempre la stessa in mezzo agli avvenimenti che si succedono intorno a lei.

Vediamo ora come Manzoni formi la figura e fermiamoci alla prima pagina. V'è la descrizione famosa di un ramo del lago di Como, portata fino alla strada per cui passa don Abbondio, e che sarebbe troppo lunga se messa in mezzo al racconto. Ma siccome questo non è cominciato ancora e non si sa quali fatti debbano succedere, il poeta si dà il piacere di descrivere quel luogo, perché nessun interesse di fatti lo distrae.

Se guardate alle descrizioni italiane in verso e in prosa, ci trovate la tendenza di togliere al luogo i caratteri un po' speciali, pigliarne alcuni generali, e confondere questi con impressioni derivate da apparenze comuni in gran parte a tutto ciò che è natura, in guisa da produrre in voi ciò che si chiama godimento estetico, sicché diciate: — Questo è bello! questo è

sublime! —. Anche oggi dura questa tendenza, e basta citare il Prati e l'Aleardi. Avete un luogo veduto al raggio di luna: la luna produce certi effetti di chiaroscuro sui vostri occhi; avete un non so che di romantico nella selva, nel bosco, nel lago; aggiungete il mormorio delle acque serpeggianti per la pianura, e via di seguito. Tutti questi sono caratteri poetici certamente, ma comunissimi, generalissimi, e non dànno una fisonomia ad un luogo sì che sia quello e non altro. Anche i paesisti fanno così, van cercando un effetto di luce, e trovatolo, credono di avere indovinato il paesaggio.

Manzoni non si dà pensiero degli effetti estetici di ciò che descrive, toglie dalla descrizione le generalità del luogo, delle impressioni, dei sentimenti, va lui a vedere ciò che deve descrivere, ad osservarlo ed esaminarlo bene. Per chi voglia rappresentare la natura, c'è un immenso repertorio che non poteva essere ignoto a Manzoni, il quale conosceva non solo la letteratura che chiamasi classica, i Latini e i Greci, ma anche la francese, la tedesca, l'inglese, l'italiana; e non c'è poeta che non abbia copiose immagini intorno alla natura. Egli uccide tutto quello che è repertorio ed abito convenzionale, per mettersi in immediata comunicazione con la natura viva e, come si dice, ritrarre dal vero, non badando ai modelli che gli dànno gli altri poeti.

E non basta. C'è il vero comune, ordinario, come si vede da spettatori che non hanno ingegno poetico; e se Manzoni nemmeno lo avesse, vi darebbe appunto il vero superficiale, la scorza. I nostri poeti infatti, se hanno ingegno poetico oltrepassano il vero, se non l'hanno si rimangono nella scorza. Egli, con quella tendenza stessa con la quale Machiavelli diceva che la morale non è da cercarsi nei libri ma nel mondo effettuale, ha in sé sviluppato il talento dell'osservazione, quasi una seconda vista: quel veder le cose non superficialmente, ma cogliendone i fenomeni più fuggevoli e intimi che spariscono alla vista dell'uomo grossolano.

Vediamo ora la descrizione. Un ramo del lago di Como giunge a un punto in cui le rive si restringono, il lago cessa, comparisce

il fiume; c'è un ponte al luogo che segna il passaggio fra il fiume e il lago. Questa è un'osservazione speciale, fatta da uno che sta sul luogo: uno scrittore dozzinale, vedendo il ponte, si sarebbe distratto, avrebbe cercato di rappresentare il ponte, i villaggi sparsi per le rive, le proprie impressioni, ecc. Manzoni invece è quasi un naturalista che vuol mettervi innanzi, non solo, ma spiegarvi quel fatto. Il suo occhio osserva senza alcuna intenzione poetica, e segue così: c'è la poesia, ma quando si presenta da sé. L'autore non deve cercarla e ficcarla nella descrizione per forza, deve descrivere col sentimento dello storico, deve essere come uno specchio per dare l'idea di ciò che in esso si riflette, e se nel luogo descritto si presenta un momento estetico, è il benvenuto.

In questa descrizione i particolari topografici sono tanti che vi costringono a leggere due volte lo stesso periodo per comprendere bene la figura, e non vi lasciano campo per cercare l'effetto estetico. Viene però il momento per questo; e vedremo come fa allora l'autore.

Le descrizioni italiane in generale, difficilmente si tengono a memoria. Per esempio quelle di Annibal Caro, nelle sue *Lettere* e nella traduzione di Longo Sofista, e le descrizioni del Bartoli, dopo averle lette tre o quattro volte, vi lasciano l'idea del luogo descritto? No, per quelle generalità poetiche di cui vi ho detto, perché i contorni sono appena abbozzati e non potete farvene l'immagine. Questa, letta un par di volte con attenzione, non si può dimenticare più perché ci è l'osservazione e la compiuta realtà dei luoghi, non solo, ma anche perché colui il quale osserva, volendo rendersene conto, comprende e segue il cammino della natura. Nella descrizione c'è un disegno: l'autore dopo le prime impressioni c'è tornato su e le ha ordinate.

Il lago a un punto dov'è il ponte divien fiume; come si allargano le rive, l'acqua si allarga e torna il lago. Tutto ciò Manzoni lo dice e lo spiega, aggiungendo perché si allarga l'acqua, perché forma il fiume, perché torna ad essere lago. La riviera è formata da tre torrenti, e per darvene l'idea, si parla

d'uno di essi che piglia origine da un monte che i Lombardi dicono Resegone, perché colla cresta fatta a sega. I tre torrenti rompono la riviera riempiendola di ghiaia e ciottoli, poi essa piglia forma di terra, e qua è una valle, là un poggio, là una spianata, più su un'erta: « secondo l'ossatura dei due monti e il lavoro dell'acque », dice Manzoni, perché a ogni cosa aggiunge la spiegazione; valloncelli, poggi, per cui sono sparsi villaggi, tra i quali nomina il principale, Lecco. Non è una descrizione immobile, egli accompagna a poco a poco la natura nel suo cammino. Il lago si allontana ed egli descrive la terra, nella quale sono interessanti le strade tra i monti, alcune affondate in modo da lasciar vedere appena un pezzo di cielo o di monte, altre su terrapieni da cui si gode d'una vista più o meno bella e larga. Di lassù vedesi il lago prima descritto da vicino: ora ei lo guarda da lontano, e non cerca afferrare una veduta poetica qualunque, ma mostrare tutte le diversità che presenta l'aspetto di esso, che ora più, ora meno esteso tra i monti, ne riflette i villaggi, poi si dirada a poco a poco, serpeggia, sinché si perde nell'orizzonte. Due vedute complessive del lago che si possono sciogliere in speciali: ecco la descrizione. Dopo averla letta, non potete dimenticarla, perché c'è una successione come se fosse un'azione. C'è qualche movimento estetico? Ci è, perché quando l'autore l'incontra ci si ferma, e ve l'ho già indicato. È la vista del lago, del cielo, dei villaggi da un'erta: non v'ha nulla di più poetico. Come rappresenta questo movimento estetico? Non vi dice le impressioni che si possono sentire lassù, ma abbozza le figure di ciò che si può vedere di là, lasciando a voi la cura di averne impressioni e sentimenti. Così il plastico rimane il fondo di questa descrizione, anche là dove sarebbe luogo per le impressioni e i sentimenti.

Il caratteristico della forma manzoniana è, dunque, il « plastico analizzato ». Come si chiama la facoltà che la produce? La facoltà produttiva ha tre gradi: talento, ingegno, genio. Fino a quale altezza la facoltà informatrice di Manzoni si eleva?

Il « talento » è la vita meccanica, il combinare idee, fatti, sentimenti, impressioni meccanicamente; ci riescono anche i me-

diocri. Così diciamo: talento di osservazione, perché ciascuno che ha occhi può osservare più o meno: l'osservare è un talento. In poesia il talento è immaginare una totalità, coordinarne le parti, serbare l'armonia fra esse, fare che non vi sieno dissonanze, ed anche un po' carezzare la frase, colorire le immagini. È la poesia degli uomini mediocri, de' poeti di second'ordine come il Prati e l'Aleardi. Non c'è l'ingegno, né a maggior ragione il genio; e si spiega perché dopo Ariosto e Tasso, per esempio, segua una lunga schiera d'imitatori, scrittori mediocri.

L'« ingegno » è di pochi, ed un paese si onora quando rispetta quelli a cui si può applicare questa parola. È la vista interna, nel di fuori guardare il di dentro. Goethe dice: — Il tesoro s'ha da cercare nelle profondità della terra —; e Heine dice: — La scienza s'ha da cercare nelle profondità della natura —. Questo squarciare la superficie e vedere ciò che di spirituale o di segreto motivo è nel di dentro, ecco la vista dell'ingegno. L'ingegno del poeta non è soltanto una vista dall'alto e da lungi come quella del filosofo e del naturalista: è una forza produttiva. Non solo spiega la vita, ma la produce. Perciò pel poeta non basta vedere bene i caratteri, la parte psicologica: ciò che basta al filosofo; egli deve avere la volontà di riprodurre e mettervi innanzi quella parte. Chi ha questa forza ha veramente la volontà della produzione; quando l'uomo ha la forza di far certe cose, nasce in lui la volontà di farle, e se non le fa rimane insoddisfatto. Un poeta cui quella forza manchi, difetta di calore, produce il secco, l'arido, è debole nel colorito: come il Gravina nelle sue tragedie. Nell'arido sentite che lo scrittore mentre produceva si annoiava, rimaneva fuori della sua produzione, e siccome il poeta riflette generalmente sul lettore le stesse impressioni che sente lui mentre produce, ciò che annoia lo scrittore e lo distrae, annoia e distrae il lettore. All'opposto supponete una forza produttiva che sia una velleità, sì che il poeta deve produrre con fatica; allora non potendo cogliere il vero, lo esagera, va nel gonfio, nell'esagerato. Nella sua produzione sentite la fatica, lo sforzo; e ne è indizio la mancanza di brio e di facilità.

La volontà e il piacere della produzione costituiscono il « genio » o la « genialità ». Il genio non è, come volgarmente si dice, la qualità superlativa dell'ingegno. In fatto di genio non è questione di quantità ma di qualità: è cosa *sui generis*, che non ha nulla a fare coll'ingegno. Non è la visione, il vedere l'oggetto, ma la volontà, il piacere di rifarlo e riprodurlo al di fuori. Perciò si dice d'uno che faccia qualche cosa: — Ha il genio di farla —; cioè la fa quasi per compiere se stesso. Ciò dà il marchio al grande poeta.

Quando v'è il segno esterno, accessibile a tutti, della genialità? Quando qualunque opera dello scrittore è cancellata nella sua produzione senza lasciare orma di sé, quando la produzione rimane se stessa, ciò che di più spontaneo è nello scrittore. Se v'accorgete di qualcosa estranea, a lei venuta dallo scrittore, là non è genialità, là si vede la fatica e la noia di lui. I poeti geniali sono pochi. Il più geniale in Italia è Ludovico Ariosto, dopo di lui si può mettere con ragione Alessandro Manzoni: propria della sua produzione è appunto questa genialità. È per altri rispetti inferiore a Dante, a Petrarca, ecc, ma pel brio e la facilità di produrre, è difficile porgli a fronte nessuno, e in questo mi pare oltrepassi anche Goethe, nelle cui opere vedete spesso il filosofo, l'uomo di mondo che oltrepassa lo scopo della produzione.

Qual'è la più geniale delle sue creature? Ne avete già il nome sulle labbra, don Abbondio: essa è la più perfetta uscita dall'immaginazione di Manzoni. Egli comparisce pel primo in iscena, dopo la descrizione del lago. Per una di quelle stradicciuole che serpeggiano su pe' monti, va don Abbondio: noi non sappiamo ancora chi sia; ma a ciò bastano due o tre periodi. Voi, che in massima parte venite da piccoli paeselli, potete comprendere don Abbondio. Avete certamente veduto certi buoni preti a passeggiare la campagna, recitando l'ufficio, e mettendovi l'indice quando lo chiudono, per non disperdere la pagina. Camminano oziando, e non sapendo che altro fare, gettano i ciottoli co' piedi; van girando, e siccome han la testa vuota, guardano con indifferenza ne' luoghi più poetici. Innanzi a

don Abbondio è un magnifico spettacolo. È verso sera, la luce del sole scomparso per i fessi di un monte si dipinge nei massi del monte opposto come a pezze di porpora; ci è il lago, ci sono i monti. Don Abbondio si ferma macchinalmente, e poi riapre l'ufficio tranquillamente. Quello spettacolo non produce in lui nessuna impressione.

Ora voi non sapete come vesta, che faccia abbia, ma l'avete tutto innanzi, e non mediante riflessioni, ma con particolari plastici, e certi atti che per lo più non si notano e Manzoni ha presi dal vero e messi in rilievo, atti caratteristici che rappresentano tutto l'interno d'un personaggio.

Questo aver messo in ridicolo un prete spiacque ai divoti, ed anche Manzoni più tardi c'ebbe scrupolo. Pur di qua è uscito il suo personaggio più popolare.

[Nel *Pungolo*, 10-11 maggio 1872].

Lezione XIII

[LA FORMA DEI « PROMESSI SPOSI » - DON ABBONDIO]

Siamo giunti ormai al più alto punto della formazione artistica, quello che si dice « genio » o « genialità ». È cosa tanto elevata, così inerente al fenomeno oscuro della vita artistica — perché come nella vita reale il fenomeno oscuro è appunto essa, la vita, così anche l'estetica ha la vita oscura, che la scienza dovrà indagare —, che sul principio coloro i quali hanno osservato il fenomeno, l'hanno fatto derivare da qualche ragione miracolosa, chiamandolo « ispirazione », attribuendolo, per esempio, agli dei: « *est deus in nobis, alitante calescimus illo* »; ad una forza esteriore che ci mette nell'accensione propria del profeta, dell'oracolo, del poeta.

È il solito e facile metodo di spiegare i fatti quando la scienza non è ancora adulta. Io vi mostrai in che veramente consista questo fenomeno, a cui si dà il nome che gli antichi aveano messo a certi esseri intermedii tra gli dei e gli uomini, che aleggiavano tra il cielo e la terra, i genii. L'ingegno, vi dissi, si riferisce all'intelligenza, il genio alla volontà. È l'« io voglio » del poeta, derivante dalla coscienza della forza sovrabbondante che è in lui, la quale vuole manifestarsi. Quando questa forza non c'è, l'« io voglio » è velleità; quando c'è, si sviluppa il desiderio, il bisogno di manifestarla, ed allora è volontà. Non è vero che volere è potere, come volgarmente si dice; è tutto il contrario. Chi vuole senza aver la forza di potere ciò che vuole, può ar-

rabattarsi quanto crede, ma non riuscirà a nulla. Allora la volontà è efficace quando risulta dalla coscienza della propria forza.

Quali sono i caratteri appariscenti di questa forza produttiva? Sono due. Il primo, che merita più attenzione, è incomunicabile, è proprio dell'artista: è la spontaneità; tutto ciò che è geniale, è spontaneo. Con le forze della volontà e della intelligenza potete cercare e cercare, ma più cercate più il tratto geniale vi sfugge. Il cercare non è inutile, prepara il fenomeno della produzione; ma all'istante che il cervello produce, eccovi innanzi una bella immagine o un bel pensiero e non sapete donde vi sia venuto. Quando vi viene così, all'improvviso, vi fregate allegramente le mani, vi si vede sorridere, siete contento: questo è il secondo fenomeno della produzione, il « brio »; e l'uomo si sente allora come liberato da un gran peso perché ha prodotto.

Questi sono fenomeni generali. Ciascun genio ha il suo carattere particolare, e dicesi il genio di Dante, di Raffaello, di Manzoni. Che cosa è questo carattere particolare? È la forma speciale nella quale si produce, e corrisponde alle forze proprie dell'individuo, studi, educazione, ecc.; è la fisonomia del genio artistico.

Sapete che Manzoni ha in grado eminente l'immaginazione per la forma plastica, l'intelligenza per l'analisi; sapete che è suo intendimento misurare l'ideale. Ora cerchiamo di trovare il carattere geniale particolare alla forma di Manzoni.

Il mondo artistico non è esso solo innanzi all'artista, dirimpetto ce n'è un altro, al quale questi non si sottrae: il mondo dei lettori e degli spettatori. C'è da una parte la scena, dall'altra la platea, che non hanno la stessa temperatura morale ed artistica. Sulla scena gli attori compariscono con certe passioni e opinioni, e com'è naturale, le loro impressioni, i loro sentimenti sono portati all'ultima punta. Lo spettatore, al contrario, al teatro va freddo. Se il poeta dimenticasse questo contrasto per gittarsi tutto nel suo mondo artistico confondendosi con esso, se spingesse passioni, impressioni, azioni all'ultima esagera-

zione, se alzasse troppo il tono, e forzasse troppo il gesto, accumulasse troppo i fatti, le passioni portasse fino allo strazio, all'orrore; è evidente che la disuguaglianza naturale tra la scena e la platea diventerebbe dissonanza. In questo caso voi reagite, perché sentite le vostre passioni diverse da quelle degli attori. L'arte del poeta è nel creare una temperatura media tra attori e spettatori, o, nel caso nostro, tra un mondo romanzesco e il mondo de' lettori. Come si fa? Riducendo le passioni, le impressioni, i sentimenti, le azioni che voglionsi rappresentare, a proporzioni che sieno accessibili allo spettatore, sì che a poco a poco ei si trovi innalzato a quel punto, si senta rapire in quella regione ove sono gli attori, e creda, e finisca col piangere.

Questo è il carattere proprio della produzione di Manzoni. Egli vive in mezzo al mondo che crea, e infatti nessuno può creare se in quel momento non vive nella sua creazione. Ma non vi si confonde, al contrario tiene a rimanerne staccato, a metterselo dirimpetto come cosa differente, ad introdurvi le impressioni personali, a spiegare e criticare, a mettere anche in ridicolo i suoi personaggi, anche il padre Cristoforo. Se vede qualche cosa che dà presa al comico, alle osservazioni, pianta il personaggio, entra lui in mezzo. Come in que' teatrini da burattini ove tra Pulcinella e Colombina comparisce la testa di chi spiega i loro gesti, Manzoni fa capolino e fa un'osservazione che ti toglie a quella rappresentazione, e riduce quel mondo in proporzioni più consentanee allo stato degli spettatori. Mi spiegherò con qualche esempio.

Ricordate quando Lucia non vuol consentire che si faccia il suo matrimonio sorprendendo il parroco, perché capisce che non sta bene. — « Se è cosa che non istà bene, non bisogna farla » — ella dice. Ed Agnese vuol persuaderla, dicendole: — « È come lasciar andare un pugno a un cristiano. Non istà bene; ma dato che gliel abbiate, non glielo può tor via né anche il papa » —. È una di quelle forme comiche di cui Manzoni è maestro. Lucia esita, Renzo si accende e comincia a dire: — So io che ho da fare, la finirò io; dovunque si trovi, anche nell'inferno, saprò io coglierlo —. Le due donne si atterriscono,

la scena si prolunga per una pagina: Renzo va sempre più in furia, quelle lo abbracciano; egli contempla Lucia ed esclama: — « Questa! sì questa egli vuole. Ha da morire! » —. Lucia vuol rabbonirlo ed egli grida: — « Voi, voi! Che bene mi volete voi? » —. E la fanciulla, sempre più spaventata, finisce coll'acconsentire.

Se questa scena la prendeste alla lettera, se consideraste come vera l'escandescenza di Renzo, sarebbe una caricatura. Ma che è invece? È forse una specie di rappresentazione? Renzo sente davvero quello che dice, o fa l'attore? Opera così per calcolo o naturalmente? Ecco un dubbio che si presenta. Il poeta interrompe la narrazione e vi dice: — Non lo so, né forse Renzo lo sapeva —, e fa questa acuta osservazione, penetrando nella natura di Renzo:

> Fatto sta ch'egli era realmente fuor de' gangheri contra don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor di un uomo, nessuno, né anche il paziente, può sempre discernere chiaramente l'una voce dall'altra, e dire con sicurezza quale sia quella che predomini.

La vera concitazione ci era, ma anche l'esagerazione per far impressione su Lucia. Or che cosa è questo? Il poeta trova un motivo comico nella esplosione tragica di Renzo, questi vi sparisce d'innanzi, e così la rappresentazione tragica perde la sua durezza ideale e vien messa alla portata degli spettatori.

Né solo Manzoni si stacca dal suo mondo, ma di quando in quando, mentre i personaggi operano, egli guarda agli spettatori e si mette in comunicazione con essi. Ricordate allorché don Abbondio, avuta la minaccia da' bravi, se ne va con le gambe ingranchite; allora Manzoni si volge, come dice graziosamente, ai suoi venticinque lettori, ed aggiunge: — Mentre egli cammina, noi fermiamoci e vediamo chi è don Abbondio —. Questo volgersi agli spettatori crea quella temperatura media di cui l'Italia non ha altro esempio dopo l'Ariosto, se non nei *Promessi Sposi*.

Eccovi un altro tratto. Supponete che in una piccola città sieno di guarnigione soldati che non avendo che fare si mettano a inquietare le giovanette, vadano nei campi a devastarli per divertirsi, e in autunno per cogliere le uve. Considerando questi fatti nel mondo reale, in una data città, sono orribili. Una famiglia, in cui un soldato si permettesse quelle cose, uscirebbe dai gangheri; un povero contadino che dopo aver tanto lavorato nella sua vigna vedesse i soldati guastarla, che furore sentirebbe! Se l'autore volesse rappresentare questi fatti colle impressioni contemporanee, si metterebbe egli all'unisono col mondo degli spettatori e dei lettori, o in dissonanza? Il fatto in astratto è doloroso. Ma sventuratamente nel mondo avvengono fatti che, se per la prima volta destano l'indignazione, ripetuti, a lungo andare, diventano ordinarii e fin ci si vive. Così è di questo. Volendo rappresentarlo secondo la prima impressione, sarebbe mettersi in contraddizione coi lettori. Manzoni che pensa a loro, ricorre in questo caso al comico, all'ironia, e vi dice: quel borgo avea « il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnuoli, che insegnavano la modestia alle fanciulle e alle donne del paese ». Ne sorride come d'uno di quei fatti ordinarii che avvengono senza indignarci. « E nel finire della state non mancavano mai di spandersi nelle vigne, per diradare le uve, e alleggerire ai contadini le fatiche della vendemmia ». Questo presentare ironicamente quasi come benefizio un fatto per lo meno strano, è ciò che ho detto rappresentare le cose non secondo il bene o il male che è in esse, ma secondo il mondo de' lettori.

Un altro momento simile è quando essendosi Lucia persuasa di andare a sorprendere don Abbondio, avviene quella baraonda che sapete. Don Abbondio per natura timido, là per paura diventa coraggioso, strappa dalla tavola il tappeto gettando tutto per aria, ne avviluppa Lucia, e grida: — « Tradimento, aiuto! » —. Il poeta si arresta e fa questa osservazione: — Renzo sembra l'oppressore, don Abbondio la vittima, eppure in realtà è il contrario, era Renzo l'oppresso e don Abbondio gli faceva torto —. Questo fatto vi muove a sdegno; perché niente

fa sgorgare l'indignazione più di un fatto reale in contraddizione con un'apparenza traditrice. Ma vedete ad un tratto la tinta ironica. Qual meraviglia? « Così va sovente il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo ». Ironia finissima, perché oggi il mondo va allo stesso modo. Essa facendoci sorridere e passare da una scena tragica a un tratto comico, mette i personaggi in comunicazione coi lettori.

Talvolta avviene che la temperatura è poco elevata nel mondo artistico, e molto in quello de' lettori, e si produce anche dissonanza. Pigliamo ad esempio il momento in cui Renzo, [Agnese] e Lucia debbono allontanarsi per sempre dalla loro patria, da quel paese che il poeta ci ha fatto conoscere, da quei monti, da quel lago, da quei belli villaggi, che abbiamo ammirati nella prima descrizione. I tre profughi sono popolani; e sono essi al livello dei lettori? È possibile in quel caso rappresentare tutt'i pensieri da cui è assalito l'animo di chi abbandona per sempre il proprio paese? Vediamo la barca, sentiamo il tonfo de' remi, la luna mostra da lontano il paese a cui sono volti gli sguardi de' tre personaggi; si vede il palazzotto di don Rodrigo che il poeta con subita associazione d'idee paragona a « un feroce che ritto nelle tenebre sopra una compagnia di giacenti addormentati, vegliasse meditando un delitto ». Lucia guarda più là, discerne la sua casetta, la chioma del fico, la finestra della sua stanza, e allora si appoggia sul gomito, finge di dormire: — piange! E Renzo? E Agnese? Silenzio perfetto. Quante cose dice quel pianto! Il poeta se ne fa interprete per metterlo in comunicazione col mondo più elevato degli spettatori, e fa quell'addio che tutti ricordate. Quel pianto per Lucia erano immagini confuse, che il poeta traduce in immagini prima più generali e poi più particolari di Lucia. Ella, vedendo la sua casa, pensa? No, piange. Anche noi in simili casi prima di riflettere c'inteneriamo. Quelle che pensa Lucia son cose che una giovane non dice nemmeno a se stessa: per esempio quella casa le ricorda gli amori con Renzo, ma nella sua pudicizia non può tradurre ciò che ella sente in quel momento; i pensieri che quella vista le risveglia in mente e che non può dire a se stessa, si

esprimono con una lagrima, che il poeta poi traduce in lingua poetica:

> Addio, casa natale, dove sedendo con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal romore delle orme comuni il romore di un'orma aspettata con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si compiaceva di figurarsi un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dove era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio!

È un movimento lirico del poeta, pel quale la temperatura bassa dipendente dai personaggi è rialzata ad un tratto e messa a livello del mondo più civile de' lettori.

Non si trova tra i poeti italiani antecedenti uno che sia in così diretta ed immediata comunicazione coi lettori, che pensi meno al mondo creato, quanto a spiegarlo, a farlo gustare, a ridurlo in proporzioni tali che non solo l'intelletto del lettore se ne compiaccia, ma anche il suo cuore ne sia avvivato. Così si spiega perché i *Promessi Sposi* sieno tanto popolari e diffusi fra tutte le classi: è la prima prosa italiana in cui tutto è sentito, tutto è tolto dal vivo e vero, e tutto fatto sentire e gustare ad ogni classe. Altro libro popolare per la sua chiarezza è *Le Mie Prigioni* di Pellico, ma uno così pieno, in cui sentite sempre voi stessi, non c'è oltre i *Promessi Sposi*.

Nel romanzo, sono tre gruppi: un gruppo ideale del bene, un altro ideale del male, e un gruppo intermedio, che tiene dell'uno e dell'altro, e perciò più volentieri e più spesso si accosta al comico che al grave, al nobile. Quale di essi è uscito più propriamente con carattere di genialità dalla fantasia del poeta?

Già lo sentite, dopo che v'ho spiegato il modo come dà la forma alla sua concezione e come l'acconcia agli spettatori. Quello in cui Manzoni si trova *à son aise*, e che ha più il carattere geniale è il gruppo intermedio, e colui che in modo più pieno lo rappresenta, è don Abbondio.

Il comico è di due specie (ma bisogna distinguere le ramificazioni del comico, come il Burbero benefico, il Pantalone, il Dottore, ecc., dalle note fondamentali del comico). Una si riferisce all'intelligenza, ed è la sciocchezza, la dappocaggine; l'altra alla volontà, ed è la paura, la mancanza di tempra.

Il primo momento comico del pensiero italiano è Calandrino. Il comico di Boccaccio è della prima specie, annunzia il risveglio dell'intelligenza negl'Italiani, per cui la superstizione, l'ignoranza, la grossolanità devono parer comiche. È la borghesia intelligente che si spassa a spese della plebe ignorante, di Calandrino e de' suoi seguaci.

Accanto a questo comico plebeo c'era un altro che offrivasi innanzi all'intelligenza già adulta della borghesia italiana. Era il prete che abusava dell'ignoranza della plebe, le dava a credere i più assurdi miracoli, le cose più strane, o per la bottega per far danaro, o per libidine, o per altri scopi particolari. Nel Boccaccio dirimpetto a Calandrino troviamo il frate, il prete, l'eremita, che cercano d'infinocchiare quella buona gente. L'Italia ha avuto un grande carattere di questo genere, come precursore di un grande carattere comico francese: il fra Timoteo della *Mandragola* di Machiavelli, un personaggio che si serve della sua istruzione e della sua autorità morale su gente bassa per ingarbugliarla. Lo sciocco plebeo dunque e il prete impostore sono la doppia base del comico di quei tempi.

Dopo il Concilio di Trento il prete sparì dalla scena, fu proibito. Ma siccome la malizia cresce a misura del rigore della legge, invece del prete comparì l'astrologo, che adoperando la scienza come gli zingari, ingannava l'ignorante. Il prete non comparve d'allora in poi, sino ai *Promessi Sposi*, in lavori letterari; eccetto certi scritti osceni, spesso fatti dai preti stessi: e già per ciò che ho detto vi sovviene dell'abate Casti.

Questa seconda nota fondamentale del comico dopo il Cinquecento si andò molto modificando. Le classi più odiate dalla borghesia, per la quale la plebe era oggetto di scherno, erano i nobili e i preti. La nobiltà anch'essa, quando non fu più degna del suo nome, e vana solo dei « magnanimi lombi », ebbe il suo

poeta che fu pure un prete, Parini. Questo è il grande comico sociale, e quando avrò aggiunto il *Tartufo* di Molière che Gigli riprodusse, vi avrò indicato tutto il cammino del comico. Dopo il Concilio di Trento, dunque, il comico cambiò interamente, e si riversò sulla borghesia intelligente che fino allora s'era divertita a spese della plebe e del clero, e quella che metteva in caricatura diventa materia di caricatura, perché istruita ma senza forza dirimpetto alla nobiltà, al clero, alla monarchia assoluta. Se volete vedere il codice di questa nuova borghesia, in cui il carattere italiano è in decadenza, costretta a fare ciò che non pensa, iniziando l'ipocrisia italiana di cui non interamente sono sbarbicate le radici perché da tre secoli ne portiamo il peso: questo codice si trova nei *Ricordi* di Guicciardini, il quale ha elevato ad arte di saper vivere tutte le abbiezioni che oggi, dopo il nostro Risorgimento, ci muovono ad indignazione. E qual'è la formola del Guicciardini? Stare col più forte, navigare in modo che tu non ti trovi mai dal lato del debole! Non è più ragione e diritto, ma forza e debolezza: la forza in una classe una volta derisa, la debolezza in una classe più istruita; per cui nasce anche la coscienza della debolezza. Ciò ha pervertito il carattere italiano e l'ha reso comico. Nessuno in Italia lo avea rappresentato, ed ora già vedete la grande importanza che acquista don Abbondio.

Egli non è ridicolo in quanto è prete, ma in quanto rappresenta appunto, con tutta la borghesia, col suo *latinorum*, in grado assoluto, quella trepidazione, quella paura, quel sottomettersi innanzi alla forza naturalmente e con l'anima, in che è il carattere comico di tutto il gruppo intermedio. A Lecco la gente istruita sottosopra è come don Abbondio; alcuni sono peggiori, e i mezzi tiranni come i grandi tiranni si servivano della protezione del forte per opprimere il debole. Ci avete il dottore Azzeccagarbugli, il podestà del villaggio di Renzo e Lucia, che soggiaceva all'intimazione dei bravi e stette zitto come don Abbondio, ci avete fin anche l'oste: così quel sentimento generale della borghesia è finamente indicato da Manzoni in tutte le gradazioni.

Quando Renzo va con Tonio e Gervaso all'osteria per preparare la sorpresa da farsi a don Abbondio, vi trova i bravi che vi stavano per fine opposto, per preparare la sorpresa a Lucia e ad Agnese. Il povero oste si trova in mezzo. Renzo vede quei visacci e gli domanda: — « Chi sono quei forestieri? » —. L'oste risponde: — « Non li conosco » (e invece li conosce), pensate a mangiare le polpette —. Dopo gli si accosta un bravo e gli dice: — « Chi sono quei galantuomini? — Buona gente qui del paese » —. Il bravo insiste e quegli fa in poche parole la storia di quei tre, a cui avea pur detto che non si curava del nome delle persone. Manzoni si arresta e fa una breve osservazione: pare che l'oste il quale « in tutti i suoi discorsi faceva professione d'essere molto amico dei galantuomini in generale,... in atto pratico usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni ». Evidentemente il bravo avea aspetto di birbone e Renzo di bravo giovane. Era, aggiunge il poeta, « un uomo d'un carattere ben singolare ». Scorgete l'ironia di questo passo: comunemente avviene appunto così, un uomo ordinario che ha paura è in generale più ossequioso verso quelli che più gli fanno paura. Così la situazione di don Abbondio è generale agli altri personaggi del gruppo intermedio.

Avete veduto la magnifica messa in iscena. Don Abbondio recitando l'ufficio, gettando via i ciottoli co' piedi, guardando oziosamente intorno, vi appare come un uomo nato per essere tranquillo, per vivere e lasciar vivere. Di lui non sapete altro, ma ecco che subito, in due parole, vi si presenta tutto ciò che è di fondamentale in questo comico non ancora analizzato.

Chi ha la forza, dice il proverbio, ha ragione. Io non ho potuto mai leggere senza ribrezzo i proverbii del Giusti, non perché questi non fosse benemerito per averli raccolti, ma perché vi sono proverbii che mostrano a quanta degradazione sia giunto il popolo fiorentino già così grande. Anche il popolo napoletano ha proverbii di questo genere: come « chi si intriga resta intrigato », che è « il comprarsi le brighe a contanti » di don Abbondio.

Chi ha la forza ha sempre ragione, dunque; ma non basta: a poco a poco l'animo si pervertisce e prende l'aria di avere veramente ragione, come il nobile o il re a forza di sentir dire che sono da più degli altri, finiscono col crederlo. Miracolo maggiore è che colui il quale ha la coscienza della sua debolezza, accetta la sua condanna, e realmente prende atteggiamento di uno che abbia torto: invece di indegnarsi, di rimbeccar le parole, si mette sulle difese, comincia a balbettare. Questo è il motivo comico che suole aversi in simili casi: il forte parla come chi ha ragione, il debole come chi ha torto!

Vedete come subito comparisce questo motivo. Il bravo si avanza e dice: — « Ella ha intenzione di sposare domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella? » —. L'autore rappresenta il bravo « col piglio minaccioso ed iracondo di chi coglie un suo inferiore su l'intraprendere una ribalderia ». Questo « piglio » vi dà la parte plastica, l'accento che comenta le parole del bravo. Don Abbondio, l'uomo timido, avvezzo ad ubbidire alla forza, e che subito se ne fa imporre, don Abbondio risponde « con voce tremola »: — « Cioè... Cioè... » —. Questo tratto vi dipinge subito l'uomo, e già voi comprendete quel che deve venire dopo e tutto lo sviluppo di questo carattere.

[Nel *Pungolo*, 18-19 maggio 1872].

Lezione XIV

[DON ABBONDIO]

Lasciammo don Abbondio in un momento interessante della sua vita, e se mal non mi ricordo, rimanemmo alle parole « Cioè, cioè... ».

Che cosa è questo « cioè »? È l'uomo che si mette subito nella posizione di chi ha il torto, perché avvezzo a tremare dinnanzi al più forte, il quale piglia l'aria di superiore mentre egli piglia l'aria d'inferiore; quello ha il « piglio minaccioso ed iracondo », ed egli risponde « con voce tremola »; quello ha il tono di accusatore ed egli si scusa; quello considera il voler fare il matrimonio di Renzo e Lucia come una colpa, ed egli dice: — « Fanno i loro piastricci fra loro, e poi... poi, vengono da noi come s'andrebbe ad un banco a riscuotere » —. Don Abbondio dunque è già in quella posizione. Analizziamo ora psicologicamente questo fatto.

Questo fatto è solamente « coscienza della propria debolezza »?

No, esso è qualche cosa di più.

L'uomo infatti può essere cosciente della debolezza propria, ma, se ha un po' di polso, misura il pericolo, lo affronta, lo gira, e quando sente ch'egli è inferiore ad esso, lo subisce con dignità senza abbassarsi. L'uomo coraggioso non è colui che vuole scalare il Vesuvio e prenderlo d'assalto, ma è colui che, come abbiamo detto, sa affrontare a tempo il pericolo, e sentendosi inferiore sa dignitosamente subirlo.

Ma in don Abbondio c'è quella qualche cosa di più, c'è il « sentimento della paura ».

E qual'è, o signori, la forma estetica della paura?

Nell'uomo, c'è una « forza di reazione » contro le impressioni esterne; forza di reazione che risiede nell'uomo « forte », il quale in mezzo alle impressioni violente sa far valere la volontà propria e raggiungere il suo fine. Questo è ciò che si chiama « essere uomo »; egli dice: — Questo voglio —, e si afferma.

Quando poi l'uomo è « pauroso », quella forza di reazione è debolissima in lui: di rincontro alle impressioni esterne la sua volontà scomparisce, ed egli rimane come debole canna in preda alla violenza di esse. Che anzi giungendo queste all'immaginazione, una specie di musa della paura agita la fantasia, la quale si raffigura cose inesistenti; si mescolano così pericoli reali con pericoli immaginarii, ed allora le altre facoltà tacciono, l'intelligenza si oscura, la volontà scompare, e rimane l'uomo con la sola immaginazione di fronte alla violenza. Ecco il fenomeno psicologico: ed ora vedremo qual è il carattere esterno di quel fenomeno. L'uomo che ha coraggio mantiene in mezzo alle impressioni quello che si dice il suo sangue freddo; e l'uomo che non ha coraggio sottogiace ad esse, perde quasi la sua personalità, e smarrisce la calma. Per un esempio dell'uomo coraggioso, voi ricordate un motto di Napoleone, quando Canova gli dimandava: — Come volete essere dipinto? —. Egli rispose: — Dipingetemi calmo sopra un cavallo sfrenato —. Vedete per contrario don Abbondio sulla mula, ch'era un agnello, al dire dell'aiutante di camera del Borromeo, quand'egli tornava dal castello dell'Innominato, dove la strada era delle volte sur un rialto, o sur un ciglione, donde don Abbondio « vedeva sotto di sé, quasi a perpendicolo, un salto, o come egli pensava, un precipizio ». E notate che « il come egli pensava » vi dice già che la paura gl'ingigantiva la realtà e gli faceva considerare precipizio quello che era un salto. La mula dunque, « secondo il costume de' pari suoi, pareva che facesse per dispetto a tener sempre dalla parte di fuori, e a metter proprio le zampe sul margine »; e don Abbondio tirava stizzosamente la briglia dal-

l'altra parte, e diceva alla bestia: — « Anche tu hai quel maladetto genio d'andare a cercare i pericoli, quando c'è tanto sentiero! » —. Ma tirava la briglia inutilmente, continua l'autore, « sicché, al solito, rodendosi di stizza e di paura, si lasciava condurre a piacer d'altrui ».

Eccovi dipinta plasticamente l'una e l'altra forma: la forma del coraggio ch'è la calma, e la forma della paura ch'è la stizza.

La stizza dunque è la forma estetica della paura.

Prendete ora il Manzoni e leggete il dialogo fra i bravi e don Abbondio. Alla dimanda del bravo, ed al vedere quel « piglio minaccioso ed iracondo », egli balbetta: — « Cioè... » —. Che cosa è che ha operato in lui? È quel modo di vestire, è il tono minaccioso, è l'aria di superiorità, è tutto quello che non imporrebbe per niente ad un uomo coraggioso, ma che opera su di lui e gli toglie la calma. Egli risponde infatti « con voce tremola », ed in tutto il dialogo fa de' discorsi incompleti, perché gli manca la forza di dar fine alle proposizioni. Ora avviene naturalmente che quando un uomo pauroso comincia a discutere, e sente che il più forte discute, ripiglia un poco di coraggio; e difatti don Abbondio, discutendo, verso l'ultimo si ripiglia un poco; quando poi, siccome pure aveva preso animo, l'altro compagno che non aveva ancora parlato, ricorrendo al ragionamento del più forte, ruppe il dialogo dicendo: — « Ma il matrimonio non si farà, o... — e qui una buona bestemmia, — o chi lo farà non se ne pentirà, perché non ne avrà tempo, e... — un'altra bestemmia ».

Per un uomo che vive in una certa atmosfera civile, avvezzo a sentirsi rispettato, non c'è via per umiliarlo che usargli questo linguaggio.

Per vedere l'impressione che quel discorso ha potuto produrre sull'animo di don Abbondio riempite quelle lacune; dove dice « e qui una buona bestemmia » metteteci una bestemmia qualunque, per esempio « santo diavolo », parole usate da' Calabresi; ebbene don Abbondio rimane muto di spavento, non parla, l'impressione è stata violenta tanto, che l'altro bravo vede il bisogno di doverlo rassicurare e dice al compagno:

— « Zitto, zitto, il signor curato sa il vivere del mondo; e noi siamo galantuomini, che non vogliamo fargli del male quando egli abbia giudizio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente » —. Vedete come tutto questo è condotto dai due manigoldi.

Il nome di don Rodrigo è come un lampo « nel forte d'un temporale notturno, ...che illumina momentaneamente... gli oggetti, e cresce il terrore »: don Abbondio riacquista la parola per dire: — « Se mi sapessero suggerire... » —.

E fin qui notate come da una parte stanno le impressioni violente, e dall'altra don Abbondio col suo « cioè ».

In quella frase: « Se mi sapessero suggerire... », c'è un'idea sottintesa; ma la quistione è ora di sapere come sotto quella pressione esce l'ultima forma di comico.

— « Oh! suggerire a lei che sa di latino! », — dice il bravo.

Qui comincia un'altra manifestazione delle impressioni esterne, ch'è la « beffa ». E se la beffa è qualche cosa di più crudele per l'uomo coraggioso, per un uomo che ha paura è invece incoraggiamento, perché quando l'uomo forte sorride, il debole crede di avere più sicurezza nel parlare.

E guardate come il bravo nel ridere a quel modo corregge la frase, perché sente che don Abbondio potrebbe articolare qualche cosa, ed in mezzo al riso lampeggia la minaccia e la ferocia; e l'autore dipinge con due parole questa situazione, dicendo: « interruppe ancora il bravo, con un riso tra lo sguaiato e il feroce ». E poi continua: — « A lei tocca. E sopra tutto non si lasci uscir parola su questo avviso che le abbiam dato per suo bene: altrimenti... ehm... sarebbe lo stesso che fare quel tal matrimonio » —.

Voi vi ricordate quell'« ehm!... » che impressione ha fatta a don Abbondio; egli se lo sente ronzare sempre negli orecchi, e non se lo dimentica mai. Quell'« ehm » è il riassunto di tutto il dialogo, e non c'è cosa che faccia più impressione di ciò che non paia che dica nulla e dice tutto: quell'« ehm » infatti è il richiamare tutte le minacce fatte, è il ritornar al già detto riconfermando tutte le impressioni, è lo sguardo d'intelligenza

che dice: — Tu mi capisci —, o — Noi c'intendiamo —. Questa parola d'intelligenza fa vedere che il bravo è già padrone della volontà di don Abbondio, è la parola che si rivolge ad una vittima. Quindi comprendete che il bravo non ha più bisogno di minacciare e però dice: — « Via, che vuol ella che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo? » —.

— « Il mio rispetto... » —, risponde don Abbondio. E qui per istinto egli cerca di contentare i bravi, ma cerca una frase che non lo comprometta diversamente; onde il bravo ripiglia: — « Si spieghi, signor curato » —.

— « Disposto... disposto sempre alla ubbidienza » —. E così in questa meraviglia di dialogo vedete don Abbondio domato dalle impressioni esterne, che finisce per mettersi in mano a' bravi.

Qui il dialogo finisce; i bravi se ne vanno e don Abbondio prende la strada che portava a casa sua, « mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che gli parevano ingranchite ».

Mentre don Abbondio se ne torna con le gambe ingranchite a casa sua, l'autore usa l'intermezzo per aprire una digressione, e facendo una corsa storica in quei tempi, vi spiega don Abbondio.

Nelle tre pagine dunque che l'autore impiega per fare questa digressione, egli dà il colorito storico al suo personaggio, per dirvi che il suo è un prodotto reale e non dell'immaginazione. Veramente dimanderei: — Che cosa importa se il suo è un prodotto storico o della fantasia? —. Ma l'autore mette quel finimento storico, dà al suo personaggio il paese, i pregiudizii, la sua classe, tutto ciò insomma che nella scuola moderna si chiama il « realismo ». In quella [digressione] dunque vi è l'essenza di don Abbondio, ma tutto ciò poteva esserci e non esserci, ché il don Abbondio è stato già dall'autore meravigliosamente abbozzato fin da che avvenne il dialogo con i bravi.

Diciamo per altro che quella digressione è bella, ma il dramma richiama la nostra attenzione, e però torniamo a don Abbondio. Questo se ne tornava dunque soletto, la paura in lui è cessata, e con essa il fenomeno psicologico.

Io vi ho detto che la differenza fra l'uomo coraggioso e l'uomo timido è che il primo ha la reazione contro le impres-

sioni violente esterne, ed il secondo non ne ha. Ma ora vi dico che la reazione c'è, ma avviene ch'essa si sviluppa dopo l'incontro; il coraggioso reagisce sotto le impressioni, ed il timido dopoché gli è tornato il sentimento della sua personalità; e la reazione, che si opera in lui, si chiama « stizza ». E la differenza fra la collera e la stizza è la seguente: la collera è facoltà del forte, e si rivolge contro le impressioni presenti per spezzarle; essa mette capo nella volontà e dà per risultato la vendetta; la stizza è la qualità de' vili, de' fanciulli e de' paurosi: essa è la collera per la collera, ma senza scopo e solamente come sfogo. Coloro che hanno subìto la pressione violenta della paura hanno bisogno di sfogare: voi trovate però la stizza in don Abbondio, il quale ha subìto una pressione di quella fatta, ed ora sente il bisogno di cacciare tutto il fiele che ha in corpo: la stizza è come la valvola di sicurezza dell'uomo pauroso, senza di che scoppierebbe.

E vedete con quale gradazione si va mostrando la reazione nel povero curato.

Quando i bravi se ne sono andati e don Abbondio si avvia per la sua strada, se fosse stato un uomo di polso, avrebbe cercato di trovare un partito, ma in lui l'intelligenza e la riflessione sono oscurate, e ci è solo l'immaginazione piena tuttavia delle impressione avute; e notate come bellamente il Manzoni vi esprime questo momento quando dice:

Lo spavento di quei visacci e di quelle parolacce, la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere che era costato tanti anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo stretto, scabroso da attraversare, un passo del quale non si vedeva la uscita: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio.

Ma dopo che la sua immaginazione fu calmata, incomincia la stizza, e questa si rivolta, credete voi contro di se stesso, accusandosi di vigliaccheria, come avrebbe fatto l'uomo di qualche coraggio? Niente affatto; essa si rivolta contro Renzo e Lucia, e

non contro don Rodrigo ed i suoi bravi, ed esce a dire: — « Ragazzacci, che per non saper che fare s'innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro, non si fanno carico dei travagli in che pongono un povero galantuomo » —. Tutto ciò fa un effetto comico irresistibile, e poi continua: — « Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevano proprio piantarsi sul mio cammino, e pigliarla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi?... » —.

Notate come quest'ultimo contrasto è grottesco.

Così segue stizzosamente sino a che giunge alla sua casa. Ma tutto questo non è ancora uno sfogo, è soltanto gioco d'immaginazione, che rimane affogato, perché egli, don Abbondio, non ha ancora parlato.

« Giunto fra il tumulto di questi pensieri alla porta della sua casa,... pose in fretta nella toppa la chiave,... aperse, entrò, richiuse diligentemente », come se fosse inseguito dalle figure de' bravi. Ed il primo sentimento che nasce in lui, ora che è in casa sua, è l'ansia di trovarsi in compagnia di una persona fidata, è il sentimento dello sfogo: ond'è che non ha messo ancora il piede sulle scale, che comincia a gridare: — « Perpetua! Perpetua! » —. Osservate con quanta verità entra in iscena Perpetua. Don Abbondio sapeva che Perpetua stava nel salotto ad apparecchiar la tavola per la cena; la sua intenzione quindi, allorché la chiamava, non era di vedere se c'era, ma era il bisogno di aprire la bocca, era il bisogno di confidarsi. — I Francesi hanno un proverbio che dice: « *il se frotte toujours à quelqu'un* », ossia che l'uomo pauroso ha bisogno del suo « due », di qualcuno, cioè, che l'incoraggi; ed il « due » di don Abbondio era Perpetua, tipo che voi potete trovare benissimo, e nelle case di preti vedete sotto forma di governanti queste viragini, forti di corpo, goffe, di buon cuore, che avendo della confidenza col padrone s'immedesimano con lui, e dicono: — Noi, la casa nostra —; e quando voi trovate che queste persone hanno buon cuore ed una stima sentita per il padrone, allora comprendete tutta l'importanza del grido di don Abbondio: — « Perpetua! » —. Egli giunge finalmente col

viso « stravolto » ed « adombrato ». Voi vi rammentate don Abbondio contento che tornava dalla sua passeggiata, dicendosi l'uffizio, girando oziosamente gli occhi, e gittando i ciottoli sul canto della strada; ma ora è tutto cambiato; egli entra col passo « ravviluppato » e con quel viso, « che non ci sarebbero nemmeno bisognati gli occhi esperti di Perpetua per iscoprire a prima giunta che gli era accaduto qualche cosa di bene straordinario ». E notate quando l'autore dice « passo ravviluppato »: perché avviene veramente che in una forte emozione le gambe tremanti cercano di ravvicinarsi ed il passo si ravviluppa.

Io parecchie volte ho pensato che se ci fosse un pittore intelligente, ci potrebbe fare una magnifica galleria di tanti quadri rappresentanti tanti don Abbondii, secondo le diverse situazioni, nelle quali lo ha messo il Manzoni. Il primo quadro rappresenterebbe il don Abbondio che recita l'uffizio, il secondo quando sta per entrare in casa sua dopo quella brutta paura, e così via discorrendo: se ne potrebbero fare circa quindici o venti corrispondenti alle diverse forme psicologiche.

Egli entra dunque, ed appena entrato si lascia « cadere tutto ansante sul suo seggiolone », quasi avesse durato grande fatica

Perpetua viene come contrapposto poetico di don Abbondio; contrapposto brutale e plebeo, come donna senza educazione. Essa non si è trovata mai negli attriti della vita come don Abbondio; è donna, come si direbbe ora, sana, non modificata dal mondo, e però grossolana e di prima impressione, che dice tutto senza rispetto di alcuno, epperò contrapposto grossolano di don Abbondio, il quale è tutto prudenza, tutto riguardi, ecc.

Vedete ora come l'autore maneggia questo contrapposto. Per quanto grande è il bisogno di don Abbondio di confidarsi da una parte, dall'altra ci è quel terribile « ehm!... ». Un uomo di proposito sceglie quello che deve fare, e lo fa; ma un uomo pauroso rimane indeciso e passivo, sicché finisce sempre per fare la volontà altrui.

Questa passività di don Abbondio si traduce in una sola parola.

— « Misericordia! » grida Perpetua, « che ha ella, signor padrone? » — « Niente, niente », — risponde don Abbondio.

Questa parola « niente » è caratteristica di quegli uomini, che hanno voglia di dir molto ma che per prudenza non vogliono parlare, e dicono: — Niente! —, ma chi lo dice sta già per palesare tutto. In lui ci è la natura che lo spinge a parlare, e la prudenza che gli ordina il silenzio; ma dopo un'insistenza di Perpetua egli ripete: — « Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire » —.

Perpetua che sente « o è cosa che non posso dire », si mette « ritta dinanzi a lui, con le mani arrovesciate sui fianchi e le gomita appuntate », e dice: — « Vuol ella dunque ch'io sia costretta di domandare qua e là che cosa sia accaduto al mio padrone? » —.

Non c'era niente di più sicuro per far saltar don Abbondio dal seggiolone, che il sentire la nuova portata in giro, e grida: — « Per amor del cielo! non mi fate pettegolezzi, non mi fate schiamazzi: ne va... ne va la vita! » —.

Giunta a questo punto la scena diventa volgare, e però l'autore non la compisce, ma ne accenna la fine dicendo:

> Fatto sta che don Abbondio aveva forse tanta voglia di scaricarsi del suo doloroso segreto, quanta Perpetua ne avesse di conoscerlo: onde dopo aver rispinti sempre più debolmente i nuovi e più incalzanti assalti di lei, dopo averle fatto più d'una volta giurare che non fiaterebbe, finalmente, con molte sospensioni, con molti ohime!, le narrò il miserabile caso.

Non so se vi ha fatta impressione questa forma epica, quando l'autore dice: « con molti ohimè!, le narrò il miserabile caso », come se avesse narrato l'eccidio di Troia. E veramente per don Abbondio era stata quella la sua Iliade, e quando racconta il fatto a Perpetua lo dice poeticamente, come sta nella sua immaginazione esaltata.

A questo punto scoppia il contrasto tra i due caratteri, il carattere violento di Perpetua ed il pauroso di don Abbondio.

— « Oh che birbone! » esclama Perpetua, « oh che soperchiante! oh che uomo senza il timor di Dio! » —. E don Abbondio: — « Volete tacere? o volete rovinarmi del tutto? » —.

Finalmente la scena si colorisce e si viene all'ultima spiegazione. Perpetua dice il suo parere con modo grossolano: — « E io ho sempre veduto che a chi sa mostrare i denti, e farsi valere, si porta rispetto; e appunto perché ella non vuol mai dir la sua ragione, siamo ridotti a segno che tutti ci vengono, con licenza, a... » —. Potete immaginare che porcheria ci voleva attaccare; e don Abbondio: — « Volete tacere? » —.

E Perpetua continua: — « Io taccio subito; ma è però certo che quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le... » — « Volete tacere? » —, ripeteva don Abbondio.

E qui vedete comparire in forma indecente in bocca a Perpetua il suo carattere violento.

Don Abbondio segue a far delle lamentazioni (egli è già diventato chiacchierone), non vuol saperne di cena, né del vino che gli acconciava lo stomaco; prende il lume, e brontolando si avvia per salire in camera. Quando giunge in capo alle scale, quando già si era sfogato, sorge in lui novellamente la prudenza, ed in se stesso par che dica: — Oh! che ho fatto a parlare! —. Ond'è che si voltò indietro verso Perpetua, e mettendosi il dito sulla bocca, « disse, con tuono lento e solenne: — Per amor del cielo! — ».

Così finisce il capitolo.

Che cosa ho fatto io, o signori, in questa lezione? Ho fatto quello che in Inghilterra si dice una lettura; ho letto un capitolo del Manzoni e l'ho gustato con voi, per farvi sentire tutta la delicatezza delle situazioni de' personaggi del Manzoni. E capirete che a voler fare letture di questa fatta, io non la finirei; ond'è che dopo avervi fatto questo saggio, io [non] userò [più] questo metodo eccellente ad educare il gusto nel giudicare di un autore, e vi parlerò delle altre situazioni trasvolando su di esse; e voi dopo questa lezione sarete in grado di comprendermi a fior di labbra.

[Ne *L'Era Novella* 24-25 maggio 1872].

Lezione XV

[DON ABBONDIO]

Abbiamo lasciato don Abbondio con una frase in bocca, pronunciata in capo alla scala, dopo il dialogo con Perpetua: — « Per amor del cielo!... » —.

A chi ha letto attentamente quel dialogo non gli è dovuto sfuggire un salto che v'è qui, tra le altre parole pronunciate antecedentemente da don Abbondio: — « Eh! ci vuol altro cerotto, ci vuol altro cerotto, ci vuol altro cerotto » —, e la frase: — « Per amor del cielo! » —. C'è un salto evidentemente; ma che cosa è successo di nuovo in quel frattempo? Non altro che don Abbondio ha voltato le spalle a Perpetua, e si è avviato per salire alla sua stanza da letto (le case in quel tempo, come ora ne' villaggi, erano divise in piani, ed avevano il salotto da pranzo a pianterreno, e la stanza da letto sopra). Quando don Abbondio è giunto in capo alle scale dice dunque: — « Per amor del cielo!... » —. C'è un salto dalle ultime parole; c'è stata in lui in quel frattempo una storia intima che bisogna rivelare per ispiegarci quel salto.

Ecco quell'analisi che io vi fo, ed alla quale io richiamo la vostra attenzione, perché leggendo un autore, siate nel caso di conoscere e riempiere di simili lacune.

Ci è dunque di nuovo in don Abbondio una interna espressione non espressa al di fuori, ma che ha prodotto quella frase. E qui notate che la differenza tra l'artista ed il critico è questa: l'artista non rivela il mondo interno se non nell'atto della vita,

in quanto cioè esso ha una espressione, epperò la sostanza dell'artista è la forma; il critico al contrario prende per punto di partenza quella forma, quella frase, nella quale [si] sia prodotto il mondo interno, e rifà il cammino, investigando tutti i moti psicologici che han prodotto quella espressione. E precisamente il lavoro dell'arte è come quello della natura; la natura vi mostra infatti la produzione, ma non le forze produttive: la produzione, che si può dire la forma di tutte quelle forze latenti che stanno al di dentro; e similmente l'artista afferma tutto ciò che è rappresentazione di movimenti intimi. Ma come il filosofo, pigliando per base il visibile si gitta nell'invisibile, e spiega così tutto ciò che non è forma, ma che è rappresentato dalla forma, così il critico rimpetto al lavoro di un artista, prende la forma in cui quello ha affermata un'immagine e cerca di riaffermare tutte quelle forze latenti, tutti i movimenti psicologici contenuti in essa. In due parole, l'artista coglie il mondo interno in un di fuori, il critico nel di fuori il mondo interno: l'uno, il critico, lavora dalla forma a risalire al mondo interno, l'altro dal mondo interno salta alla forma.

Applichiamo ora tutto questo alla frase: — « Per amor del cielo!... » —.

Ci siam dimandato in principio: — Che cosa è accaduto di nuovo in don Abbondio? —.

È accaduto che don Abbondio, salendo le scale, è fuori già delle impressioni esterne violente; è fuori delle pressioni di Perpetua, che gli ha cavato il segreto di bocca: l'immaginazione esaltata si è attutita, il bisogno di confidarsi è cessato, ed è sorta in lui novellamente la prudenza, ed egli dice in se stesso: — Che ho fatto! che bestia sono stato di confidare tutto a Perpetua, quella cicalona, in un affare che a divulgarlo ci va la vita! —. Don Abbondio si pente d'aver parlato. E notate che è naturale nelle persone timide il pentirsi d'aver fatto una cosa. L'uomo che non subisce la pressura delle impressioni esterne, e che fa di tutto per spezzarle con la coscienza di quello che fa, alla fin dei conti, quando rimane solo, anche che non le avesse superate, dice: — Ho fatto quello che ho potuto —; e non se

ne pente. L'uomo al contrario che subisce le impressioni esterne, ed è regolato da esse, opera senza coscienza e quasi fuori di sé, ond'è che dopo nasce in lui il pentimento di quel che ha fatto senza il concorso della sua volontà, e dice: — Che ho fatto! —. E voi sentite la veracità di questa posizione.

Ecco dunque ciò che è avvenuto di nuovo in don Abbondio, e che lo ha fatto voltare indietro e dire quella frase: — « Per amor del cielo!... » —; egli si è pentito d'aver parlato.

E c'è un'altra osservazione; quelle parole furono dette « con tuono lento e solenne »: parole che sono il complemento di quella frase; e voi sapete che l'uomo usa il tono lento e solenne quando vuol fare a chi lo ascolta una grave impressione.

Don Abbondio dopo tutto questo va a letto, ed è soltanto ora che incomincia a fare delle consultazioni, incomincia a fare quello che un uomo di polso avrebbe fatto prima, prendere cioè un partito. Qualche cosa doveva fare il domani, perché era il giorno appuntato per il matrimonio; ond'è che tutti que' moti intimi, che prima si son presentati in lui come istinti, che non han potuto prendere forma perché confusi nella paura sotto la violenza esterna, si presentano ora a don Abbondio sotto la forma chiara del pensiero, ond'egli pensa.

« Non tener conto della intimazione ribalda, né delle minacce, e fare il matrimonio, era un partito che egli non volle nemmen porre in deliberazione. Confidare a Renzo l'occorrente, e cercare con lui qualche mezzo... Dio liberi! » (ed è questa l'impressione che spezza il ragionamento); perché: « — Non si lasci scappar parola... altrimenti... ehm! —, aveva detto un di quei bravi, e al sentirsi rimbombare quell' 'ehm!' nella mente don Abbondio, non che pensare a trasgredire una tal legge, ma si pentiva anche dell'aver ciarlato con Perpetua ».

Qui vedete, come ho detto, i moti istintivi prendere una forma conscia. Ma bisognava prendere una risoluzione; or io dimando: — Poteva don Abbondio prendere una risoluzione? —.

Gli uomini timidi, o signori, ne sono incapaci, perché l'istinto li porta a trovare i mezzi termini: il bisogno di don Abbondio era di sfuggire alla pressura del momento, e rimettere il resto al

caso; bisogno che, come lui, sentono tutti gli uomini deboli. I proverbii vi rappresentano per lo più il carattere del popolo ed anche delle persone: guardate quel popolo virtuoso, ch'è il popolo inglese, la cui essenza è nell'attività e nel lavoro, e quel popolo vi dice: « Il tempo è moneta »; mentre v'ha un altro popolo, che ama la voluttà del dolce far niente e che dice: « Il tempo è galantuomo ».

Ora chi ha volontà forte attende al suo destino da se stesso, e chi ha « mezza volontà » destina in sua vece il tempo e dice: « Il tempo è galantuomo », lo che vuol dire confidare nella fortuna; questo è il sentimento de' mezzi caratteri, delle mezze volontà.

Don Abbondio dopo di avere agitato varii partiti, e di averli tutti rifiutati, si fissò appunto ad una mezza risoluzione; l'importante, egli pensò, è di « guadagnar tempo, dando ciance a Renzo. Gli sovvenne a proposito, che pochi giorni mancavano al tempo proibito per le nozze, — e se posso », pensava, « tenere a bada per questi pochi giorni quel ragazzone, ho poi due mesi per me; e in due mesi e' può nascere di gran cose — ».

Il Manzoni non esprime, ma accenna appena, e per sommi capi, tutto questo lavoro interno di don Abbondio. Ma noi dobbiamo cercare di vedere in esso il motivo comico, e qui richiamo la vostra attenzione. Dopo di aver pensato, don Abbondio parla solo; finge che Renzo gli sia dirimpetto e dice: — « Tu pensi all'amorosa; ma io penso alla pelle: il più interessato son io, lasciando stare ch'io sono il più accorto. Figliuol caro, se tu ti senti il bruciore addosso, non so che dire; ma io non voglio andarne di mezzo » —. Questa è la frase o l'espressione artistica; ma analizziamo un poco che cosa è questa frase, che cosa c'è in quella espressione.

Quell'espressione, o signori, è l'apologia che fa don Abbondio di se stesso: egli ha presa quella mezza risoluzione, ed or cerca di difenderla, e la scusa a se stesso, mentre non è venuto nessuno ad accusarlo; ma lo fa, sapete perché? Per persuadere a se stesso che quel che ha fatto lo ha fatto bene. Ma che bisogno c'è di questa scusa, che bisogno c'è di questa persuasione?

Miei cari, c'è in fondo alla nostra coscienza un principio di giustizia; e don Abbondio in fondo non è traviato: egli sente che l'indomani avrebbe fatto un torto a Renzo. Un torto, perché se gli uomini forti fanno torto con la violenza, i deboli lo fanno col raggiro e con i pretesti. Don Abbondio aveva voglia di pensare che Renzo era un ignorante e che non sapeva di latino, e che era facile imbrogliarlo; ma non poteva impedire che una voce dal di dentro gli dicesse: — E tutto ciò sta bene? —. Ora avviene che quando nel fondo di una coscienza c'è quel principio di rettitudine, il quale deve lottare con la paura, avviene, diceva, che non si dà forma precisa a quella voce della coscienza, che anzi si cerca di seppellirla, e si lascia parlare, e si dà ascolto soltanto all'altra voce più lusinghiera che emerge dal bisogno attuale. Ma la vendetta della coscienza non si lascia aspettare, perché sempre quella seconda voce contiene la prima; e di fatti don Abbondio ha bisogno di giustificarsi, e questo giustificarsi è appunto la risposta a quella voce, di cui egli non ha chiara coscienza. Epperò la frase ultima di don Abbondio è di forma complessa, è mezzo espediente, e mezza giustificazione.

Ma perché quella frase fa ridere?

Perché in quella frase don Abbondio dice quello che con latino maccaronico si direbbe: «*Prima caritas principiat ab ego*»; e questa persuasione che gli è dettata dalla paura fa ridere coloro che sono fuori ed al di sopra della sua temperatura. Quindi il riso benigno che è eccitato da quelle parole: «Tu pensi all'amorosa; ma io penso alla pelle... Figliuol caro, se tu ti senti il bruciore addosso, non so che dire; ma io non voglio andarne di mezzo».

Don Abbondio finalmente chiude gli occhi al sonno: ma l'autore non lo lascia ancora senza dargli l'ultima pennellata. Dorme, «ma che sonno! che sogni!». Tutti gli avvenimenti gli si ripresentano ingranditi dalla paura. Ora, miei cari, che cosa ha di particolare il sogno? Nella veglia ci sono certi movimenti intimi, che noi non osiamo di rivelare a noi stessi per un certo pudore naturale; noi abbiamo vergogna di dare loro forma di pensiero, perché avremmo vergogna nel pensare d'aver com-

messo tali vigliaccherie. Ora avviene che una volta che l'immaginazione rimane libera, nel sogno vengono innanzi que' tali moti che nella veglia non riveliamo a noi stessi. Certamente don Abbondio non era stato inseguito dai bravi, né da alcuno; nessuno gli ha detto: — Ti tiro una schioppettata —; ma perché egli dopo il dialogo con i bravi, tornato a casa sua apre la porta di casa frettolosamente e chiude presto e diligentemente, come se fosse inseguito? perché dice a Perpetua, quando questa gli consigliava di confidare il tutto all'arcivescovo: — « Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena... Dio liberi!, l'arcivescovo me la torrebbe egli via? » —? Sono tutti questi de' sentimenti interni che scappano qua e là nel discorso, e che vi fanno intendere che nell'animo di don Abbondio ve ne sono molti, e che nel parlare sono appena accennati. Ora nel sogno di don Abbondio v'è tutta l'esagerazione della paura; tutti que' moti intimi sono rivelati in modo sconnesso ed accavallato, come avviene sempre quando una fantasia è esaltata: e l'autore vi dice tutto questo mirabilmente ed in poche parole: « ma che sonno! che sogni! Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottoli, rupi, fughe, inseguimenti, grida, schioppettate ».

Qui finisce lo sviluppo del comico di don Abbondio.

Mi direte: — Don Abbondio riesce ad ingannare Renzo? —. Cesso dal farvi quest'analisi minuta che ho fatto finora, perché si trattava del primo ritratto di don Abbondio; vi dirò soltanto il motivo comico. Don Abbondio riesce a fare quello che gli ha dettato la sua intelligenza; ma per riuscire poi ad ingannare un altro, la prima qualità è di avere sangue freddo, faccia tosta, e sopratutto rendersi padrone dell'uomo col quale si parla, e che si cerca d'ingannare. Per far tutto questo e per riuscirci, don Abbondio avrebbe dovuto snaturare se stesso: egli, noi lo sappiamo, non è dei « forti », ma de' « mezzi caratteri », egli è debole, ed è però capace di ricevere ma non di fare impressione; che anzi non ha forza di padroneggiare se stesso perché, parlando, avviene che c'è contraddizione tra le parole che dice e tutto l'accompagnamento di esse. Egli capisce che non può cacciar da sé l'impressione, ed il mistero scappa dalla faccia, da' suoi

occhi grigi, che mentre parla vanno scappando qua e là, come se avesser paura d'incontrarsi con le parole che gli escono di bocca; da tutto il suo parlare insomma erompe il sentimento del segreto che invece di calmare Renzo, lo rende vieppiù sospettoso. Vi ricordate quando Renzo in gran gala, in abito da sposo comparve davanti al curato e disse: — « Son venuto signor curato, per sapere a che ora le convenga che noi ci troviamo in chiesa » —? Ed egli che risponde: — « Di che giorno volete parlare? » —. Questo « far lo gnorri », come dicono i Fiorentini, è destinato decisamente a mettere in sospetto Renzo; don Abbondio scopre così le sue batterie fin dal principio. E ci è un momento quando il mistero è quasi svelato, quando Renzo par che si rabbonisca, e don Abbondio pigliando un po' d'animo dice: — « Eh!... quando penso che stavate così bene; che cosa vi mancava? Vi è venuto il grillo di maritarvi... » —.

Ecco perché don Abbondio non riesce, per difetto di sangue freddo.

Renzo infatti, che ha osservato la contraddizione tra le parole del curato, esce, tira da Perpetua de' mozziconi di frasi, per le quali si riconferma che c'è un mistero, torna e strappa dalla bocca di don Abbondio, come un cavadenti che gli strappasse un dente, il nome di don Rodrigo. Renzo se ne va dopo, e don Abbondio, rimane gridando: — « Perpetua! Perpetua!... » —.

Qui finisce quel che riguarda don Abbondio. Vi dico ora rapidamente i passaggi dei capitoli seguenti, per riafferrare questo personaggio al capitolo VIII.

Renzo, dopo il consiglio di Agnese, andò da quel tale dottore Azzeccagarbugli colle galline, e tornò, come sapete, senza aver concluso nulla. Il padre Cristoforo andò a parlare a don Rodrigo, e non concluse niente nemmeno lui; ond'è che Agnese pensa, ed insieme a Renzo risolvono di fare quel tale matrimonio di sorpresa. Tutto ciò portato largamente è materia di parecchi capitoli fino all'VIII, nel quale ritroviamo don Abbondio che leggeva una orazione del Borromeo e diceva: —« Carneade! Chi era costui? » —. Don Abbondio dunque rientra in iscena per la cospirazione di Renzo ed Agnese.

Questo capitolo VIII è comico per eccellenza; ma il motivo comico è differente da quello sviluppato finora.

La prima commedia (permettetemi che la chiami così) la prima commedia di don Abbondio è « commedia di carattere », perché tutto quello che avviene deve avvenire come conseguenza, poste quelle tali inclinazioni, posti quei tali caratteri individuali. Il capitolo VIII al contrario è « commedia d'intrigo », perché in esso entra il « caso » o « l'accidente », per il quale il corso ordinario delle cose è cambiato; e l'accidente è macchina finale.

Non intendete però l'intrigo della letteratura antica, dove l'accidente, od il *Deus ex machina,* sta come fatto straordinario capace di svegliar la maraviglia degli spettatori, e tener desta così la loro attenzione; ond'è che quegli scrittori abusavano dell'intrigo per quel fine. Era quella la commedia delle balie e de' ragazzi.

Venne poscia come reazione a quella la commedia di carattere, ch'è il mondo spiegato non come effetto dell'accidente, ma come conseguenza immediata dello sviluppo delle passioni umane. Ed il Molière va nella schiera degli autori di questa scuola. Ed il progresso fatto da questa commedia si è che gli eventi si spiegano non con l'intervento del caso, ma come vi diceva, quale effetto delle passioni umane.

Il XIX secolo è reazione anche in certo senso della commedia di carattere, perché i lavori de' moderni scrittori tendono a conciliare l'una e l'altra forma. Ed è vero, o signori, che ne' fatti umani c'è spesso l'accidente che dà un indirizzo differente alle passioni, ond'è che da esso il corso ordinario delle cose è cambiato.

In Germania, in conformità della tendenza del secolo, ed anche come reazione, sono giunti a creare tutto un mondo fantastico, come in Goethe.

Ma gl'Italiani non furono buoni a giungere fino ad esso, perché il nostro cielo è troppo puro per attingere quelle nebulosità. E se avverrà che l'italiano afferri il fantastico, tanto meglio. Ma ora invece del fantastico, nella letteratura italiana

è comparso il « caso » per circoscrivere quel che v'ha d'assoluto nella commedia di carattere.

Il Manzoni nel suo romanzo ha cercato d'intrecciar queste due forme, ma è curioso che il romanzo fino ad un certo punto è di carattere, e per un altro punto d'intreccio. E di fatti fino a che l'Innominato non si converte, il romanzo si può dire di carattere: fin dopo il rapimento di Lucia, quando essa è venuta sotto la protezione del Borromeo, e ch'è stata restituita alla madre, fin qui l'azione viene dalla iniziativa umana. Ma quando poi l'Innominato si converte, e che Lucia è in salvo e che più o meno si sa come quell'azione deve finire, l'iniziativa umana finisce, sorge quasi un nuovo romanzo, nel quale il movimento storico nasce da certi « accidenti storici », come la peste, la carestia, l'insurrezione di Milano, ed i personaggi del Manzoni si trovano in essi, e la storia ch'era incominciata col « carattere », finisce con l'« intrigo ».

Vi sono dunque nel romanzo del Manzoni le due forme o i due caratteri della commedia, ma si può dire che l'autore li ha fatti paralleli, mentre essi andavano intrecciati; ma questo è un difetto del Manzoni che esamineremo a suo tempo.

Nel capitolo VIII dunque v'ha tre azioni nascenti da tre gruppi di persone; azioni che riescono contrarie all'intento de' personaggi per un « accidente ». Da una parte abbiamo don Rodrigo scoperto dal padre Cristoforo in quel colloquio avuto nel suo palazzotto, e che impuntito maggiormente per la resistenza del frate, ricorre alla violenza, e pensa di far rapire Lucia da' suoi bravi. Dall'altra abbiamo il padre Cristoforo che nel palazzotto istesso di don Rodrigo s'è incontrato con quel vecchio servitore, suo conoscente, e che, viste le sue buone intenzioni, lo ha pregato di tener d'occhio a quel che si faceva, e tenerlo avvisato: ed il servitore, saputo del ratto che si preparava, spicca un fanciulletto per avvisare il padre. E finalmente abbiamo Agnese, Renzo e Lucia che pensano di fare quella tale sorpresa a don Abbondio. Sono tre imprese queste, calcolate con tutti gli estremi della prudenza umana. Il ratto di Lucia è combinato da don Rodrigo col Griso. Il Griso travestito da pel-

legrino esplora la posizione della casa, ed altri bravi sotto la sua direzione vanno razzolando tutto il giorno pel paese, ed a quel fine. Si prevede tutto. Il padre Cristoforo, che s'era messo d'accordo col servitore, ed avvertito da lui, manda in fretta per avvertire Lucia ed Agnese. Lucia, Renzo ed Agnese hanno anch'essi preveduto tutto quello che la prudenza poteva dettare, e con quell'idea immaginata da Renzo, da far onore ad un giureconsulto. Tutto pareva andare a seconda, ma ecco che interviene il « caso ». I bravi vanno a rapir Lucia, quando questa con Renzo ed Agnese va a sorprendere don Abbondio; Menico giunge quando Lucia s'era già incamminata, e trova invece il diavolo in casa; e sapete chi è il *Deus ex machina*? Il *Deus ex machina* è il sagrestano Ambrogio, il quale al grido di don Abbondio che chiama aiuto, con le brache sotto il braccio corre al campanile, ed afferrata la corda della più grossa campana, tira giù e suona a martello finché non vede un buon numero di gente accorsa.

Ed il comico, o signori, è che quella campana si ripercuote a' due estremi del paese, essa è sentita con terrore ugualmente da' bravi da una parte e da Lucia, Renzo ed Agnese dall'altra: avviene un timor panico generale, e tutti scappano; sicché un accidente naturale, vista la qualità di Ambrogio ch'era sagrestano, viene ad aggiungere una tinta comica all'insuccesso delle tre azioni.

Questo è l'intrigo del capitolo VIII: e se vi dovessi dire il mio avviso, vi direi che Manzoni non è stato felice nel rappresentare la conclusione, come egli è felice e maestro nel rappresentare i dettagli. Gli manca la forza sintetica per farne scaturire il comico. Essendo il « caso » mezzo per togliere al corso della vita la sua forma abituale, avrebbe dovuto l'autore in quella situazione straordinaria farci vedere la contemporaneità de' movimenti de' diversi personaggi. Ebbene, quello che noto in quel capitolo è appunto un certo che di sparpagliato, sicché, quando si è sentita la campana a martello, l'autore ci dice prima quello che succede in casa di Lucia e poi quello che succede in casa di don Abbondio: ci dice insomma gli effetti particolari

del comico, e ci ruba l'effetto generale di esso. — Supponete per poco un quadro, nel quale fosse dipinta interamente quella scena. Ci sarebbero da una parte i bravi in confusione, dall'altra don Abbondio chiuso nella camera spaventato, Renzo che remiga con le mani in cerca del curato, Lucia atterrita, Tonio carpone che scopa colle mani il pavimento per adunghiare la sua quitanza, Gervaso che grida e trasalta spiritato. Il pittore vi avrebbe rappresentato tutto questo, e da una parte la fuga degli uni, e dall'altra la scena che avveniva in casa del curato, ed in mezzo del quadro il popolo accorso.

Ebbene tutto questo insieme vi sfugge nel capitolo VIII, l'effetto generale del comico è perduto.

Ma per dirvi qualche cosa di quel che riguarda don Abbondio, torniamo al principio del capitolo VIII.

Don Abbondio, già guarito dalla febbre dello spavento, seduto sul suo seggiolone, ruminava: — « Carneade! Chi era costui? » —. E l'autore vi dà il grottesco di quella figura quando dice che « stava sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra, imbacuccato in un vecchio berretto a foggia di camauro che gli faceva cornice intorno alla faccia », con « due folte ciocche di capelli che gli scappavano fuor del berretto, due folti sopraccigli, due folti mustacchi, un folto pizzo pel lungo del mento, tutti canuti e sparsi su quella faccia brunazza e rugosa », e che « potevano assomigliarsi a cespugli nevicosi sporgenti da un dirupo, al chiarore della luna »;... ed il chiarore della luna era il lume scarso di una piccola lucerna. Si vede che Manzoni ha vista quella figura prima di descriverla. Or quando viene il momento della sorpresa, vi è una frase che va esaminata. Quando Renzo dice: — « Signor curato, in presenza di questi testimonii, quest'è mia moglie » —, e Lucia sta per dire: — « E questo... » —, l'autore dice: « Don Abbondio intravvide, vide, si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione ». Tutto questo è ben rapido ed accenna alle impressioni interne che avevano luogo in don Abbondio. Quando voi sorprendete un uomo, certamente le impressioni interne non pigliano forma di pensieri, né si rivelano che sulla faccia. Se

don Abbondio parlasse lui e dicesse: — Vidi, mi stupii, mi spaventai, ecc. —, tutto ciò sarebbe sciocco, perché egli non ha avuto il tempo di pensare, innanzi a lui non v'è altro che l'azione. Ma qui è l'autore che parla e fa da critico, ed il Manzoni è critico a modo suo, e cerca di vedere le impressioni che si succedono nell'animo di don Abbondio. E quando l'autore fa il critico, allora al critico resta di andare più indietro e vedere da che sono prodotti que' sentimenti, quelle impressioni che l'autore ha notate. Don Abbondio dunque vide e si spaventò, ma nel sentire Renzo che dice: — « Signor curato, in presenza di questi testimonii, quest'è mia moglie » —, s'infuria, e quell'infuriarsi è il dire: — Per Dio! ed i bravi! e don Rodrigo!... —. Ma se tutto questo finisse qui, il matrimonio si sarebbe fatto; ma è appunto questo pensiero che il matrimonio si faceva, e tutto ciò che la paura gli suggeriva di terribili conseguenze, che gli fa montare il sangue alla testa...; e, miei cari, c'è una osservazione profonda, che non v'è, cioè, uomo più pericoloso dell'uomo che ha paura.

Quando un uomo pauroso è messo, come si dice, con le spalle al muro, è insolente, è feroce, diventa l'espressione di ogni sentimento plebeo. Ebbene don Abbondio oltrepassa appunto quello che un uomo freddo avrebbe fatto; quindi non si contenta di lanciar via tavolo, libri e lucerna, ma afferrato il tappeto, che copriva la tavola, lo gittò sgarbatamente sulla testa di Lucia, e parea che l'affogasse per impedirle di pronunziare intera la formola. E poi si ritira e nel coraggio della sua paura grida: — « Perpetua, tradimento, aiuto! » —. È questo un motivo comico, che mette chiaramente in vista il carattere di don Abbondio.

Ma qui finisce don Abbondio in quanto rappresenta una parte principale; la sua Iliade finisce col capitolo VIII. — Renzo e Lucia vanno lontani; egli si è liberato e scomparisce dall'azione per ricomparire in seguito, quando il Borromeo si ritrova in quei dintorni a far la visita delle parrocchie: ond'è che don Abbondio, senza che se lo pensasse, si trova di nuovo mescolato negli avvenimenti.

Ma qui il nostro curato è un accessorio oscuro e volgare, che sta sempre rannicchiato all'ultimo posto. — E qual è da quel punto in poi l'ufficio di don Abbondio? È un elemento comico ed allegro, che accompagna le altre figure del romanzo, come il Sancio Panza accompagna il don Chisciotte del Cervantes.

È l'uomo volgare che guarda sempre il mondo con la sua lente, ed applica la sua filosofia a qualsiasi avvenimento: ed ora l'applica all'Innominato e dice: — « Costui! dopo aver messo sottosopra il mondo colle scelleratezze, adesso lo mette sottosopra colla conversione... Tanto che, quando son nati con quella smania in corpo, bisogna che facciano sempre fracasso. Ci vuol tanto a fare il galantuomo tutta la vita, come ho fatto io? Signor no... » —; tal'altra guarda il Borromeo con la sua lente e dice: — E quest'altro che vuol fare il santo... « subito subito, a braccia aperte, caro amico, amico caro;... come se lo avesse veduto far miracoli;... a casa mia si chiama precipitazione. E senza avere una caparra di niente, dargli in mano un povero curato! questo si chiama giuocare un uomo a pari o caffo » —. È insomma il mondo esaminato dal punto di vista volgare, e tutto è fatto dall'autore per ridurre in proporzioni più convenienti a' lettori l'ambiente troppo elevato in cui vivono gli altri personaggi.

Il comico in don Abbondio finisce quando finisce la paura. Quando egli ha la notiza della morte di don Rodrigo, quando se n'è proprio accertato, allora la paura cessa e vengono fuori le qualità amabili del suo animo: egli parla con Renzo, Lucia ed Agnese sugli stessi avvenimenti passati, e che furono cagione della sua paura, e ne parla scherzando, che anzi diviene spiritoso con le donne; il fondo buono di don Abbondio è venuto fuori! Questo però è il fine del comico di don Abbondio come individuo, ma non è il fine del comico ch'egli rappresenta dirimpetto all'arte, perché egli significa oltracciò la borghesia fiacca ed ipocrita messa in caricatura.

Il romanzo è la rappresentazione di un ordine morale-religioso, accanto del quale sta il mondo corrotto, ch'è il comico rappresentato da don Abbondio: e sorge come negazione del primo

il mondo malvagio rappresentato dall'Innominato e da don Rodrigo. — La fine artistica del romanzo è che questi gruppi si armonizzino, e la contraddizione cessi, risolvendosi nel mondo armonico della morale e dell'arte, perché il fondo del romanzo è la perfetta armonia morale ed artistica. E la soluzione de' due gruppi, comico e malvagio, avviene in un uomo rappresentante il mondo morale e religioso, e ch'è il cardinale Federigo Borromeo: e dalla parte dell'Innominato avviene la vittoria dell'ottimo sul cattivo, e dall'altra parte si ha la vittoria della carità che agisce, della bontà efficace che consiste nel fare il bene, contro la bontà negativa che consiste nel non far male. — Questo è oggetto di due scene, una fra il Borromeo e l'Innominato, l'altra fra il Borromeo e don Abbondio.

Per compiere dunque il pensiero artistico del romanzo ci rimane ad esaminare queste due scene.

[Ne *L'Era Novella,* 30 maggio-1 giugno 1872].

Lezione XVI

[DON ABBONDIO - DON RODRIGO - PADRE CRISTOFORO]

Avete visto finora don Abbondio in analisi: e che cosa v'è rimasto di lui? Se lo vedete a frammenti, se non lo vedete intero innanzi a' vostri occhi, in questo caso quell'analisi è sbagliata, e la nostra è stata un'analisi pedantesca. Ma se lo aveste al contrario tutto nel suo insieme innanzi a voi? Se vedeste in quelle forme particolari tutta intera la forma? ed in ognuna di esse sempre il tutto? In questo caso voi l'avete indovinata.

Ora avendolo voi guardato da tutti i lati ed in ognuno di essi, sempre lui, e sempre intero, diamo un'occhiata per guardarlo sinteticamente; perché se l'analisi buona è quella che nelle parti vi fa intravedere il tutto, la sintesi è il tutto; e la sintesi buona è quella che nel tutto vi fa intravedere le parti.

Ormai sapete che comico rappresenti don Abbondio: esso non è il « comico della intelligenza », ma è il « comico della volontà », epperò don Abbondio non è « sciocco »: ond'è che quando sembra mostrar difetto d'intelligenza, quel difetto non viene dalla intelligenza, ma dalla volontà: don Abbondio è sciocco per paura. Vi ricordate per esempio quando il Borromeo gli disse di andare con l'Innominato a prender Lucia, e poi soggiunse: — « Se il signor curato di qui non torna prima ch'io vada alla chiesa, io prego voi che gli vogliate dire che trovi un baroccio o una cavalcatura, e spedisca un uomo di giudizio a cercar della madre di quella poveretta » —. — « E se andassi

io? » — disse don Abbondio, come se non capisse che la sua presenza era più utile altrove; ma egli faceva lo sciocco per la paura di andare su nel castello dell'Innominato.

Ma il dir che don Abbondio rappresenta il comico della volontà è dir niente; domandiamo che punto rappresenta egli nella gradazione della storia del comico. Giacché tutte le forme comiche, come le cosmiche, hanno la loro storia attraverso le età, nelle quali si vede la loro lenta formazione estetica insino a che dalle forme semplici si giunge alle forme complicate. Ed è questa una storia da farsi, è un legato che il secolo XIX lascia alle giovani generazioni. E son parecchie le forme artistiche, di cui manca la storia: per esempio la storia della donna, come il genio artistico l'ha formata; ed è così della storia del comico, che esiste solo in qualche lampo di lavori letterarii.

Il comico di don Abbondio ha fatto pure la sua strada: ed al primo sorgere è stato comico grossolano, che a poco a poco s'ingrandisce e riceve in sé l'antagonismo, le scissure; e procedendo oltre in quella scala, si trova il comico che consuma se stesso e passa nel tragico.

Pigliate ad esempio una intelligenza che abbia una volontà indecisa; ebbene quando quella si trova in azione, voi avete il comico che deriva dall'antagonismo tra l'intelligenza e la volontà: ed è questo un comico che è passato nella più profonda tragedia umana, quest'antagonismo tra la volontà e l'intelligenza che ha fatto l'Amleto dello Shakespeare ed altrettali.

Don Abbondio dunque sta all'infimo gradino della gradazione storica come concezione; esso è concezione iniziale e però è semplice, è spontanea, è sincera come tutte le forme primitive. È semplice, perché in lui non v'ha antagonismo; ci trovate sola dominante la paura, che è la chiave che spiega tutte le situazioni di quel personaggio. È spontaneo, tutto apparisce sul suo volto con tale subitaneità, ch'egli non ha la forza di assoggettare la sua paura, anche quando il calcolo e la sua intelligenza vogliono il contrario, come quando voleva ingannare Renzo, e riuscì al contrario. Vi cito un piccolo tratto per farvi vedere come Manzoni lo segue nella sua spontaneità. Quando il Bor-

romeo dice a don Abbondio di andare sul castello dell'Innominato insieme a costui, e si accorge della paura del povero curato e vuol fargli intendere che l'Innominato non era più quello di prima, don Abbondio sta mogio mogio e non si persuade, e l'autore sorprende nella sua faccia la manifestazione di due sentimenti che si suscitarono in lui e ch'egli non può celare: appena sentì il comando del cardinale, la noja, l'affanno, e l'amaritudine che provava per tale proposta gli salirono al volto, dove si dipingeva contemporaneamente la paura di mostrar la sua paura al Borromeo. Questi due sentimenti cozzanti fra di loro si appalesano sulla sua faccia con una smorfia, con un versaccio, che don Abbondio nascose, chinando profondamente la testa in segno di ubbidienza. Questo versaccio è l'espressione de' due sentimenti, ch'egli non può contenere, perché spontaneo.

È sincero, e la sincerità è la prima qualità del personaggio poetico. Don Abbondio infatti non ha vergogna della sua paura, perché egli la sua non la definisce paura, ma prudenza, modo di sapersi ben condurre per non avere brutti incontri, vivere da galantuomo ecc.; ed è così persuaso di questo, che quando gli capita il destro, non manca di far lezioni sul modo di condursi nella vita, e ne fa a Renzo, ad Agnese, e non contento di questo applica la sua filosofia a personaggi più grandi come il Borromeo e l'Innominato. È semplice, e quando pure egli vede che la sua è paura, non ammette che ciò sia difetto; e voi vi ricordate che nel dialogo fra lui ed il Borromeo egli voleva dire che ciò che aveva era una cosa necessaria, quando diceva che «il coraggio uno non se lo può dare».

Don Abbondio, o signori, non ha bisogno d'esser dipinto, egli si dipinge da se stesso, è il proprio artista, ed in lui l'artista è superiore all'uomo. Come uomo è spregevole, è comico, ma non è un Pulcinella: egli si presenta con la sua zimarra e col suo bastone, con modi composti; è un uomo che ragiona, e poiché *in terra coecorum* beato chi ha un occhio, egli è dottore nel villaggio, ed ha intelligenza abbastanza per non essere dichiarato sciocco, e ragiona delle volte con molto buon senso,

sicché a sentirlo parlare voi ve ne formate una idea migliore di quella che vi formereste a vederlo in azione, quando è un dappoco. Sicché la forma nella quale don Abbondio dipinge se stesso è superiore alla realtà del suo carattere.

— Dunque, mi direte, allora comprendiamo perché don Abbondio è diventato popolare; egli ch'è personaggio di un carattere così superficiale, in una forma superiore ha dovuto incontrare nella parte colta e nella plebe —. E difatti io ho esaminato che noi non abbiamo altro comico che sia in armonia così meravigliosa col pensiero moderno. Abbiamo un comico com'è ne' principii dell'arte, e da Calandrino a Monsignor Perrelli tutto il comico è grossolano, ed è sempre la medesima parodia, la parodia della paura. Quel che v'ha di progresso nel don Abbondio è la forma scelta che sta di rincontro alla forma volgare come è rappresentato ordinariamente il comico. E nondimeno, quantunque nell'essenza quel comico non è cangiato fuorché nella forma, voi sentite in esso il secolo XIX: c'è qualche cosa per cui voi lo vedete in una regione molto più elevata e che non è il comico che è uscito dalla immaginazione del poeta; e questa qualche cosa è fuori di esso ed è nel Manzoni, il quale se lo mette innanzi e lo critica col suo risolino e lo eleva così alla temperatura del secolo. Sicché il progresso moderno del don Abbondio non è in lui come creazione, ma è nel processo della sua formazione.

Manzoni adunque fissa i movimenti estetici de' personaggi, e scavando in quella forma semplice, trova il rapporto di quello che sta al di dentro con quello che sta al di fuori, ve ne mostra gli effetti, sicché avete spiegati tutti que' movimenti spontanei che erompono al di fuori, ed avete così un personaggio formato allo spirito moderno; e quantunque il carattere sia anteriore, pure il processo di formazione è tutto moderno.

Don Abbondio è il beniamino di Manzoni, è il solo personaggio che comparisce sempre; gli altri, eccetto Renzo e Lucia, scompariscono presto.

Questa predilezione non è predilezione del creatore verso la sua creatura più corrispondente al suo genio, ma è corrispon-

denza verso quella classe di persone che domina nel romanzo. L'autore sceglie questi caratteri spontanei, poco complicati; e quel che gli piace è di analizzare e di trovare in tutti un mondo interiore, in quelle basse classi dove le impressioni sono subitanee, — basso mondo dispregiato dal nobile volgo. Per Manzoni al contrario sono i suoi prediletti gli uomini di quella classe; sono parti principali del romanzo, e lo vedete far la storia di villani come Agnese, Lucia e Renzo, e far di costui un personaggio nuovo popolare; e giunge così ad una rappresentazione che si può chiamare nuova, la rappresentazione del popolo come popolo, ossia come essere collettivo. In tutta la nostra letteratura c'è qualche lampo di questo; ma voi vi ricordate nell'insurrezione di Milano tutto quel popolo che ha per centro Renzo: ebbene, in quella scena v'è appunto la rappresentazione della moltitudine.

Fuori di questo gruppo ve n'ha altri due che sono gruppi ideali, e che rappresentano un mondo ideale come era concepito dal Manzoni. Essi stanno a fronte: l'uno nega, e l'altro con la stessa risolutezza afferma quell'ideale negato dal primo. Alla testa del primo gruppo sta don Rodrigo da una parte, e dall'altra il padre Cristoforo: è questa, signori, la prima opposizione, don Rodrigo e il padre Cristoforo.

Don Rodrigo non è solo: egli fa parte di una classe, nella quale c'è una scala; per esempio, accanto a don Rodrigo, nobile tirannello di un piccolo paese, voi vedete Attilio che è il nobile di una gran città, uomo corrotto, uso alla vita rumorosa, e che quando va a visitare il cugino, lo guarda con un'aria di protezione; uomo che ha di caratteristico nella fisonomia la beffa. Più innanzi trovate il Conte zio, ch'è il nobile in mezzo agli affari, che conosce gli uomini, e vede le cose non da un punto di vista provinciale, ma politico. Egli è scolpito nella scena col padre Provinciale de' Cappuccini, quando lo indusse ad allontanare il padre Cristoforo da Pescarenico: e lì in quel dialogo, tutto quello che è avvenuto tra don Rodrigo e Lucia, nel cervello di que' superiori, altro non è che un pettegolezzo, e sapete che il padre Provinciale cede per certe tali concessioni da

farsi ai padri. Sono questi scalini superiori a don Rodrigo, piccolo nobile di un piccolo paese; e poiché a Manzoni piace intrattenersi su' caratteri spontanei, sono persone schizzate appena ma fissate, perché Manzoni è l'artista che noi conosciamo.

Il personaggio più importante di quella classe è don Rodrigo, e notate anche questa predilezione del Manzoni a preferenza del nobile di città. Egli è personaggio ignorante, superbo, impetuoso, che partecipa della corruzione della nobile plebe rimasta in città; egli è il nobile di villaggio, là nato, là educato, là cresciuto. Pigliate uno scrittore del secolo XVIII: egli farebbe di don Rodrigo un Nerone, vedendolo da un punto di vista soltanto, dal lato delle sue ribalderie; al contrario don Rodrigo del Manzoni offre una contraddizione. Se guardate quello che fa, voi direste: — È un mostro, che per mezzo di sicarii fa violenza al curato, e che cerca di far rapire Lucia, e che giunge con le sue trame ad attentare a quella fanciulla sin nel monastero di Monza, quando non avendo più mezzi sufficienti, ricorre ad uno più brigante e potente di lui —. Or se si dovesse stare a queste azioni, dovrebbe dirsi don Rodrigo più briccone di quello che non è, perché è sempre vero il proverbio che gli effetti sono più tristi della causa, e gli uomini sono migliori delle azioni cattive che possono commettere.

In don Rodrigo c'è del fatale. Egli nasce ricco e nobile, e fin dalla tenera età gli hanno fatto capire ch'egli è potente, superiore al volgo degli uomini, e che gli uomini del popolo erano gente da prendersi a calci. Egli può tutto quello che vuole; e nel contempo gli manca un uso serio di questa forza, dimorando in un piccolo villaggio. Una volta che lo avete messo lì in mezzo a quella gente, egli che non sente paura, che è superiore al volgo, inchinato da tutti, che non sa cosa fare del suo tempo, diviene naturalmente frivolo; come al presente tanti ricchi tirannelli ne' piccoli paesi, che senza una sfera d'azione, senza degno scopo della vita, non sono che giocatori od altro, menando una vita frivola: e vita frivola vuol dire vita senza scopo prefisso, vuota e senza azione. Don Rodrigo passa i suoi giorni infatti in mezzo a' giuochi, alle donne; egli mangia, beve

e va a spasso, come si dice, facendo l'arte di Michelasso. Or che cosa è che dà una certa continuità a' suoi atti?

Se don Rodrigo fosse stato un uomo del volgo, si sarebbe goduto in pace le sue ricchezze, pensando a darsi buon tempo, senza brigarsi d'altro, a fare in pace il galantuomo, come diceva don Abbondio. Ma egli è nobile, ed ha per punto di partenza delle sue azioni quello che si dice « onore », « punto di onore », che sventuratamente vive ancora al presente, e consiste nel vincere un puntiglio, entrare in un impegno e spuntarlo, e sentirsi svergognato d'aver ricevuto uno smacco. E questo vi dipinge la parte caratteristica della nostra borghesia, perché anche oggi si sente a dire: — Quel tale è un uomo d'impegno assai —, per dire un uomo di molta importanza; e si dice, per attribuirla a sé: — Mi trovo impegnato —. Don Rodrigo perciò, cresciuto in quella vita frivola, ha per guida il punto di onore.

Egli dunque ha incontrato un giorno una bella ragazza, e gli ha detto un motto galante. Tutto sarebbe rimasto lì, e l'avrebbe forse dimenticata; ma c'era Attilio che rideva beffardo, e don Rodrigo si lasciò dire: — « Scommettiamo » —. La scommessa dunque è il punto di partenza di tutto quello che avvenne poi; e voi vi ricordate che anche Tarquinio fece una scommessa nel campo; anche lì ci fu un puntiglio, che soddisfatto, cagionò la morte di Lucrezia. Alla scommessa segue immediatamente la minaccia fatta fare da' bravi a don Abbondio; poscia va il padre Cristoforo al palazzotto di don Rodrigo per dissuaderlo dal suo infame proposito, ed allora quella scommessa diventa puntiglio... — Farmi vincere da un frate! — pensò don Rodrigo.

Egli dunque non ha passione alcuna per Lucia; è il solo puntiglio che lo spinge fino al punto di spedire de' bravi per farla rapire. Egli non riesce nel suo intento, e confidando in seguito il tutto al conte Attilio, questi per mezzo del Conte zio, membro del Consiglio Segreto, fa allontanare il padre Cristoforo dal convento di Pescarenico. E dopo che Lucia s'è rifugiata a Monza, egli va a chiedere il potente ajuto dell'Innominato. In tutto questo voi vedete dunque il puntiglio che muove la condotta frivola di don Rodrigo.

Or l'ideale di don Rodrigo è vero; Manzoni ha dipinto il nobile còlto nella decadenza del Medio Evo: esso non è il barone feudale alla testa di servi della gleba; don Rodrigo non ha importanza nella vita. Ma è anche questo aver voluto rimpicciolire i motivi interni di don Rodrigo, che produce lo scopo di renderlo sopportabile; perché al contrario darebbe spettacolo ributtante. Il Manzoni gli dà così un passaporto nell'animo vostro, rappresentandolo com'è veramente. Ma come creazione artistica il don Rodrigo è poco, perché è poco analizzato; egli è tutto al di fuori, appena c'è un momento in cui parla solo; non c'è quello sguardo scrutatore del Manzoni che scende nel fondo delle cose. Ma perché il Manzoni si arresta innanzi a questo personaggio?

Si arresta per uno scopo artistico: Manzoni ha capito che se volesse guardar troppo addentro al frivolo, caverebbe il riso dimostrando gli effetti odiosi provenienti dal frivolo di questa esistenza così terribile al di fuori. Manzoni se ne indegna, l'odia, non lo esamina: don Rodrigo rimane così inesaminato, un personaggio superficiale, e mentre gli altri operano, egli sta come il fato occulto, e tutta la sua opera si riduce ad un discorso avuto col padre Cristoforo nel suo palazzotto, e fuori di questo non ha altra affermazione. Egli diviene interessante nel momento dell'espiazione, quando l'uomo nuovo gli suscita sentimenti nuovi; quando don Rodrigo è attaccato dalla peste, allora solo diviene interessante.

Di rimpetto a don Rodrigo ci è Ludovico, che voi conoscete sotto il nome di padre Cristoforo. Don Rodrigo è nobile nato, Ludovico è un *parvenu,* come dicono i Francesi, nobile per pervenienza, il cui padre ha fatto molti quattrini e lo ha educato in quel modo. Il padre Cristoforo è un don Rodrigo in miniatura, egli fa quello che fa l'altro, e la differenza è questa, che la nobiltà in don Rodrigo è tradizionale, è lunga serie di nomi di famiglia; quindi i difetti in lui sono nati. Al contrario la nobiltà in Ludovico è mezza pretensione; egli ha avuta una buona educazione nelle lettere e negli esercizi cavallereschi, ha avuto buoni principii, ma col padre che la vuol fare da

nobile, volendo far concorrenza, strofinando qualche abito, sciupa il suo patrimonio, procurandosi nimicizie a contanti.

Quando avete questo giovine in cui la vita non è seria, ma il cui cuore è puro, ed usa di quella pretensione in benefizio degli oppressi quando commette un assassinio e ne vede gli effetti gravi, vede ai suoi piedi il sangue sparso, que' due funesti compagni, l'uomo morto da lui, e l'uomo morto per lui, allora corre al monastero, una grande rivoluzione si opera in lui, il suo animo ha una rivelazione di sentimenti ancora sconosciuti, l'uomo fittizio sparisce e rimane l'uomo della natura e della buona educazione, credente, virtuoso, pieno di carità, di sentimento, che allontana lo spettro dell'omicidio, cambiando la spada pel sacco. Ora egli è il padre Cristoforo.

Sono essi dunque due don Rodrighi, uno che cammina per la stessa via fino alla espiazione, e l'altro che in un certo momento della sua vita s'arresta da sé ed un mondo nuovo gli si apre dinnanzi, il mondo della morale.

Quale sarà la parte che rappresenterà il padre Cristoforo? Egli rappresenterà la vittoria del mondo nuovo, schietto, sincero, sul mondo artificiale, meccanico, tradizionale, venuto dall'avolo e dal padre, e non discusso. Qui si scopre il disegno dell'autore. Questo trionfo lo vedete fin dalla prima scena. Ludovico diviene dunque frate, deve lasciare il suo paese per fare il noviziato altrove, e pria di partire, egli chiede di ristorare la famiglia offesa dell'affronto, chiedendo perdono al fratello dell'ucciso. Secondo tutte le apparenze, il mondo artificiale resta vittorioso. Il fratello dell'ucciso infatti pensò di prendersi una soddisfazione solenne e clamorosa, onde invitava tutta la nobile parentela a ricevere una soddisfazione comune. Vi rammentate come l'autore vi descrive il doppio volgo, la plebe e la nobiltà, nel « rimescolarsi di gran cappe, di alte piume, di durlindane pendenti », nel « muoversi librato di gorgiere inamidate e crespe », nel formicolio de' bravi, de' paggi e dei servi. Il fratello dell'ucciso, « circondato da parenti più prossimi, stava ritto nel mezzo della sala, con lo sguardo abbassato, e il mento in aria, impugnando con la sinistra mano il pomo

della spada e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto ». Tutto questo è trionfo del mondo artificiale. Ma qui muta la scena; comparisce il frate senza smarrirsi, senza guardare, e col contegno che diceva di non essersi fatto frate per timore umano, e tutto ciò gli concilia l'animo degli spettatori. Egli come vide il fratello dell'ucciso, affrettò il passo e gli si pose a' piedi in ginocchioni, e voi vi rammentate le parole commoventi che egli dice.

Qui dunque la scena si cambia; colui che pensava di assaporare in quel giorno la triste gioia dell'orgoglio, dovette quel giorno esser ripieno della gioia serena del perdono e della benevolenza. Ogni qualvolta, o signori, il mondo vero e vivente si trova di rincontro al mondo artificiale, lo turba e lo sconvolge; ed il fratello dell'ucciso infatti dopo le parole del padre Cristoforo, invece di fare l'apologia dell'ucciso, cerca scusarlo al cospetto del frate, dicendo con parole che gli escono smozzicate: — « Mio fratello... non lo posso negare... era un cavaliere... (e notate che poi corregge) era un uomo... un po' precipitoso... un po' vivo ecc. » —. Quella frase corretta, quel parlare a frasi rotte, quel volere scusare l'ucciso v'indica che il trionfo è del padre Cristoforo.

Ed andando più innanzi, voi trovate lo stesso quadro, ma in più grandi dimensioni, voi vi trovate in presenza de' due don Rodrighi, in quella scena che avviene nel palazzotto del vero don Rodrigo. Secondo le apparenze chi ha vinto, chi ha perduto? Vedendo il padre Cristoforo sotto le insolenze abbassare la testa e rimanere immobile e ricevere la gragnuola che gli manda il suo avversario, apostrofandolo di villano temerario, e di poltrone incappucciato; il vinto, direte voi, è stato il padre Cristoforo? No, o signori. Guardate l'uomo che è rimasto solo dopo che il frate se n'è andato, egli è agitato e misura a grandi passi la sala; egli per rinfrancarsi ha bisogno di guardare i ritratti de' suoi maggiori, e cercare in quelle truci fisonomie alimento di nuovo calore per continuare l'azione. Da quel dialogo don Rodrigo ha ricevuto una grande impressione, che non dimenticherà mai.

Ve lo richiamo, quando il padre Cristoforo, che fin allora s'era frenato a stento, alla proposta di don Rodrigo, « dando indietro due passi, appoggiandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, levando la sinistra coll'indice teso verso di lui, e piantandogli in faccia due occhi infiammati », gl'intonò quella profezia: — « Verrà un giorno... » —. Quelle parole, l'aspetto del frate hanno fatto impressione sull'animo di don Rodrigo, impressione rincantucciata poco dopo, perché le cose gli vanno a seconda; ma attendete quando verrà il momento dell'espiazione, quando egli sentirà paura della morte, quando il padre Cristoforo gli si ripresenterà in sogno, ed allora vedrete chi ha vinto.

Dopo queste due scene fra il padre Cristoforo ed il fratello dell'ucciso, e fra il padre Cristoforo e don Rodrigo, nelle quali il frate lascia la sua impronta, l'autore non è ancora contento; egli vuol dipingere il trionfo di questo mondo morale in un quadro più grandioso; egli cerca una terza scena in cui quel mondo sia rappresentato in più larghe dimensioni, e con personaggi più grandi, ed ecco sbucciargli nella fantasia l'incontro dell'Innominato con Federigo Borromeo. Lì l'autore si sente soddisfatto; lì raccoglie le sue forze, e produce quel capolavoro, che sarà l'oggetto della ventura lezione.

[Ne *L'Era Novella*, 12, 14-15 giugno 1872].

APPENDICE

I

DEL ROMANZO STORICO E DEI « PROMESSI SPOSI »

Lezione I

Il romanzo storico è andato a poco a poco sciogliendosi nel romanzo intimo o contemporaneo, fuorché in Italia, dove è rimasto stazionario. Il che vuolsi attribuire alle condizioni politiche di questo paese. La vita pubblica era muta; né si concedeva di toccare altro che le cose passate; ogni allusione ai fatti presenti era punita. Onde il romanzo del Manzoni non è un monumento nazionale come la *Divina Commedia*, è un lavoro meditato nel silenzio del gabinetto, dove non troviamo la nostra vita, tutto ciò che ci agitava in quei tempi. Non solo ci manca il senso del presente, ma non è neppur lavoro di schietta ispirazione. L'autore ha trovato una critica bella e fatta intorno a questo genere e l'ha adottata. E però prima di passare all'esame del romanzo vogliamo darci conto di questa teoria critica, della quale si è valuto il Manzoni.

Fondatore del romanzo storico è stato Walter Scott. In mezzo ad un popolo tardi venuto a civiltà, che serbava ancor fresche le tradizioni dei suoi tempi eroici, egli se n'è lasciato ispirare, e raccoltele, ha edificato sopra questi materiali una serie di componimenti, che egli ha chiamato « romanzi storici ». Di qui è nato un doppio impulso: nell'arte e nella critica. Da una parte ci fu un lavoro fecondo in Europa e in America, sicché per trent'anni siamo stati inondati di romanzi storici; dall'altra parte la critica s'impadronì di questa materia.

Perché questo nuovo genere di letteratura? E la critica rispose: — Per compiere e supplire la storia. La storia da una parte o non vi rappresenta l'uomo privato, o solo per isbieco e come accessorio; d'altra parte ti può raccontare i fatti, ma non esprimere ciò che si passa al di dentro, ciò che si passa nell'animo. A questi due scopi può satisfare solo il romanzo storico, il quale perciò è una azione inventata per farci conoscere un'epoca storica con maggior verità che non può fare la stessa storia —. Questa teoria fu accolta con tanto più favore, in quanto che a quel tempo era invalsa come una mania degli studi storici; sicché la critica si era messa a purificare la storia di ogni elemento poetico, indirizzo che dura ancora al giorno d'oggi. Non fa dunque maraviglia che fu subito accettata una teoria per la quale la poesia si fa vassalla della storia.

Il Manzoni pose mano al romanzo con questo scopo. La storia di Renzo e Lucia dee secondo lui valere a farci conoscere lo stato dell'epoca che egli ha scelto a trattare. E che cosa è avvenuto? Quello che per lui è un mezzo, il pubblico lo ha accolto come il tutto. Non è la storia di quel tempo, sono i fatti poetici che destano l'interesse del lettore. E quantunque il suo scopo non sia stato raggiunto, pure il suo romanzo è stato accolto come un capolavoro, tradotto in varie lingue e ricevuto come testo nelle scuole. Concorso di applausi, che è venuto ad interrompere lo stesso Manzoni pubblicando un suo discorso contro il « romanzo storico ». — Non solo, egli dice, io non ho raggiunto il mio scopo, ma né Walter Scott né altri; non si è raggiunto perché impossibile a raggiungere, perché è uno scopo assurdo. In effetti, o voi non distinguete nel vostro lavoro lo storico dall'inventato, ed allora in che modo può esso darvi una rappresentazione esatta di un'epoca? o voi riuscite a segnare una differenza tra la storia e l'invenzione, e allora l'unità del componimento è rotta; i due elementi non saranno compenetrati insieme, rimarranno l'uno accanto all'altro; avrai un genere ibrido, non storia, non romanzo. Le conclusioni sono giuste; ma le premesse sono false.

È egli vero che il romanzo storico si proponga di farci co-

noscere un'epoca? Ma niente ci è che sia più repugnante alla natura della poesia.

La poesia è messa tra due estremi, tra la scienza e la storia, cioè tra l'idea e il fatto. L'idea ed il fatto separatamente presi sono due astrazioni; ciò che esiste è l'idea vivente, l'idea fatto. Ma l'idea non si realizza tutta nel fatto; considerata nella sua purezza ella si presenta a noi come tipo o esemplare, di cui non vediamo tutti i caratteri effettuati nel reale. Di qui il bisogno di una terza cosa — la poesia, la quale opera la conciliazione fra i due termini, trasformando il reale, spogliandolo di ciò che ivi è repugnante o indifferente, e conformandolo con l'idea; cioè a dire idealizzando il reale. Così la poesia trasforma l'idea in ideale ed il corpo in fantasma o idolo. Ciò posto, in che modo la poesia potrebbe proporsi per iscopo di rappresentare il reale? Gli è un domandarle che rinneghi se stessa; gli è come dire all'acqua: — Io ti permetto che tu mi caschi su, ma col patto che non mi bagni —. Il romanzo storico non può dunque avere per iscopo la conoscenza della storia. Che cosa è dunque? È la storia trasformata dall'arte, la storia idealizzata, come sono sempre stati soliti di fare i poeti. Omero, Dante, Ariosto, Tasso, Voltaire hanno preso per base la storia e l'hanno innalzata all'idea. E lo stesso Manzoni, senza avvedersene, volendo rappresentarci un'epoca storica, l'ha trasformata, l'ha fatta poesia.

Lezione II

Non appena ci si presenta un fatto, sentiamo una tentazione di alterarlo, sia per il gusto del maraviglioso, sia per conformarlo al nostro modo di concepire. Su questo fenomeno riposa la verità della poesia. Ignorando le cagioni e le circostanze dei fatti, gli uomini dapprima vi lavorarono con la fantasia e popolarono il mondo di favole. Ma accanto a questo gusto c'è anche il gusto del reale, che si mostra più tardi nei tempi civili; di qui nasce la filosofia e la storia, che spiegano il mondo; e la poesia bisogna che lo accetti, come glielo presentano la filosofia e la

storia. E se la storia dicesse: — Poeta, tu hai usurpato il mio campo; io lo purgherò di tutte le fole che tu vi hai introdotte —; sarebbe nel suo dritto. E se soggiungesse che il poeta non dee più rimanersi attaccato ad un passato, a cui non crede egli stesso, che dee abbandonare ogni ideale fattizio e di convenzione, che dee vivere della vita comune, sarebbe ancora nel suo dritto. Ma quando ella domanda che la poesia si rivolga ai suoi servigi e si proponga per iscopo il reale storico, ella esce dal suo dritto, e chiede alla poesia una cosa impossibile. La storia può esser base, non mai scopo della poesia. Il Manzoni definendo male il romanzo storico, come critico ne ha tirato argomento a dimostrarlo assurdo; ma il suo discorso non prova altro, se non che la sua definizione è assurda. Presentate la storia al poeta, e senza volerlo egli la trasformerà: di che fa fede lo stesso Manzoni.

La prima cosa che ci colpisce aprendo il suo libro è di vedere di mezzo a quell'azione spuntare un mondo poetico originale, lucidamente concepito. In ogni racconto poetico ci ha ad essere un fondo eroico, una certa grandezza nei concetti e nei fatti, che si allontani dal volgare. Questo elemento eroico presso gli antichi era posto nel coraggio e nella forza, ed il tipo ne è Achille. Nei tempi civili vi si sostituisce la grandezza morale, cioè a dire l'eroico del carattere e dei sentimenti. Manzoni ha egli creato e realizzato l'eroico cristiano, di cui vediamo già le prime tracce apparire nei *Martiri* di Chateaubriand. Manzoni, lasciando da parte il dogma, ha colto la morale evangelica in tutta la sua perfezione e le ha dato una vita reale. E ne nasce nell'arte conseguenze importanti. Fondamento dell'arte ordinaria è lo sviluppo delle passioni; laddove l'essenza di questo mondo è la loro temperanza, una certa calma e serenità anche in mezzo alle più tumultuose agitazioni. Tipo di queste passioni contenute è Renzo, uomo subito violento, ma che nella sua bontà, nella sua fede, nella reverenza verso il padre Cristoforo trova la misura ed il freno di se stesso.

Non solo la passione vi è contenuta, ma vi è trasfigurata, come nel padre Cristoforo, la cui violenza naturale non è cancel-

lata dal suo nuovo stato, ma nobilitata e indirizzata bene. Forza viva di questo mondo temperato e sereno è l'amore, padre del sacrifizio, scevro di ogni elemento materiale, di ogni forza fisica, ed i cui mezzi di azione sono la persuasione, la dolcezza, la mansuetudine, la preghiera, il perdono. L'espressione di questo mondo la troviamo principalmente in Lucia, nel padre Cristoforo ed in Federico Borromeo. Questo sentimento ha la sua negazione comica in don Abbondio, e la sua contraddizione in don Rodrigo e nell'Innominato. Bisogna ora inventare un'azione, nella quale questi personaggi possano operare e mostrarsi. Centro di quest'azione è Lucia, intorno a cui si movono tutti gli attori. L'azione, mossa dal puntiglio di don Rodrigo, cammina per via di contrasti e di accidenti, in sino a che l'azione umana sparisca del tutto, e succeda una specie di azione provvidenziale, che ristabilisce l'equilibrio ed adempie la giustizia.

Lezione III

Ai poeti mediocri tutto questo mondo si presenta in astratto, e invano si battono la fronte, non possono giunger mai ad infondervi la vita, cioè a dire a formarlo. Vedrete sempre in loro l'astratto che permane sotto il concreto. È il critico che dee separare i diversi elementi per analizzarli; ma il poeta dee avere tutto il suo mondo innanzi, idea e forma così compenetrate, come l'anima ed il corpo. Il creare non è solo l'inventare, ma è posto in questa simultaneità dell'idea e della forma, dov'è il segreto della vita; come interviene nella creazione divina, nella quale il *fiat lux* comprende indivise la concezione e l'esecuzione. Questa facoltà di rappresentarsi l'idea già incorporata, già fatta fantasma, dicesi visione poetica; ed è la parte geniale e spontanea del poeta. Togliete questo e la poesia sarà un semplice meccanismo, una costruzione artificiale, non un organismo vivente. Ora questa facoltà mette un abisso tra Manzoni e tutti i suoi imitatori; ed il suo romanzo sarebbe un lavoro perfetto, se la preoccupazione storica non turbasse alquanto l'armonia

del suo mondo poetico. È obbligo del critico non di comprendere il segreto della vita poetica, che ciò è tolto a lui ed allo stesso poeta, ma di verificare la presenza di questa vita. A quel modo che fa il medico che vi può determinare lo stato della salute, così il critico vi può dire che il mondo poetico del Manzoni è sano, quello del Guerrazzi è dissuonante e malato, e quello del Rosini è cadaverico.

Propostosi il Manzoni uno scopo storico, ha intrecciato alcuni avvenimenti e personaggi storici con la sua azione: la carestia, la rivolta, la peste, Federico Borromeo, ecc. Questi elementi storici messi in relazione con le avventure di Renzo e Lucia perdono la loro generalità storica e diventano parte integrante del romanzo. Volendo il Manzoni conservar loro il valore storico, ha aggiunto dei capitoli, nei quali ne parla in generale, e che si possono considerare come un commento storico messo fuori del romanzo e che potrebbe benissimo stare come appendice o come note dichiarative.

Ma vi è una parte storica la quale penetra nell'intimo del romanzo. Dapprima vi è la parte visibile ed esterna, come il mangiare, il vestire, i costumi, le istituzioni, ecc. Chi potrebbe ora credere che quell'azione stia lì per farci sapere che in quel tempo si mangiava la polenta o si portava un cappello a piume? Questi particolari stanno lì come presso tutti i poeti e costituiscono non lo scopo del lavoro, ma l'ultimo fondo nel quale si realizza. Gl'imitatori del Manzoni sono stati più logici perchè meno poeti, ed hanno sprecato molte pagine intorno a questi particolari così poco importanti. Il Manzoni, tratto dal suo istinto poetico, non ne ha toccato se non quanto si conviene a dare gli ultimi contorni al suo mondo poetico. E vi è un'altra parte storica, intima ed invisibile: le idee, i caratteri, le passioni di un dato tempo.

Ora osserverò prima, che il mondo manzoniano non emerge necessariamente da quel tempo, anzi è in opposizione con quello. E in verità, questo mondo si può concepire come avente un valore sociale solo nei primi tempi di fervore religioso, nei tempi dei martiri e dei santi. Qual rapporto ha mai questo mondo

così calmo, così temperato, animato dall'amore, col secolo abbietto e feroce nel quale egli lo ha calato? Lucia, Cristoforo, Borromeo non sono figure sociali che rappresentino il loro tempo, ma tipi individui ed eccezionali, che rappresentano solo se stessi; e per mettere in armonia questi due elementi il Manzoni ha trasfigurato quel tempo, e ne ha tolte o raddolcite le dissonanze.

Il genio del Manzoni ha dunque saputo riparare ai difetti della sua critica; e noi vedremo com'egli abbia saputo conseguire primo in Italia quella piena realtà, quella misura dell'ideale, che è il suggello della letteratura moderna europea, e che rende il suo romanzo così popolare in Europa.

Lezione IV

Abbiamo due epoche della letteratura europea, l'epoca del Medio Evo o italiana e l'epoca moderna. Questa comincia da Shakespeare, nel secolo della nostra decadenza. L'ideale europeo apparisce nella sua pienezza in Dante. È un ideale che tende a separarsi dal corpo o dalla forma, e a poco a poco vanisce nella pura idea. Dall'inferno si va al paradiso. Nel Petrarca domina questo stesso ideale applicato all'amore. L'amore è il peccato, che ha per suo contrapposto la ragione. La poesia petrarchesca è perciò un contrasto tra l'amore e la ragione, che va a poco a poco a finire nel trionfo di questa. La prima poesia è il suo incontro con Laura; l'ultima è la sua canzone alla Vergine. Lo stesso concetto penetra nell'essenza stessa dell'amore, che è da lui considerato come sciolto dal corpo e rivolto all'anima, e la creatura diviene per lui una scala per salire al Creatore. L'ideale esce da questo campo teologico e scientifico e penetra nel mondo sociale. Succede la poesia cavalleresca. È la poesia del tempo feudale, dove pochi uomini si elevano al di sopra della razza umana, il tempo degli eroi; l'amore ed il valore sono condotti oltre i termini della vita reale, si vive di una vita soprannaturale in un mondo popolato di ogni sorta di

esseri fantastici. Si comincia però di già a presentire il mondo moderno. Nell'Ariosto trovi quell'ironia moderna che incalza e dissolve il mondo creato dalla sua fantasia. Nel Tasso trovi già una raffinatezza nei concetti e nei sentimenti, che ti annunzia uno spirito moderno di analisi. Tasso è l'ultimo poeta italiano; succede un tempo di stagnazione, nel quale l'Europa dà un nuovo impulso alla letteratura.

Nel secolo passato noi siamo risorti ed abbiamo cominciato col riprodurre l'antico ideale italiano. Il che, fatto per imitazione, ci ha separati dalla vita moderna e gittati in un ideale convenzionale e fattizio. E questo possiamo vederlo nei drammi del Metastasio, nelle tragedie di Alfieri, nelle *Notti romane* del Verri, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. I personaggi sono spogliati delle diverse loro qualità e ridotti ad averne una sola, e questa è poi spinta al suo grado superlativo; vi è l'uomo mutilato ed astratto. Il Manzoni è il primo, e finora il solo, che abbia dato realtà e misura all'ideale calandolo nella vita moderna. Nei suoi personaggi è sempre una vita ricca, varia, alternata di tragico e di comico, e la qualità dominante rimane nei limiti del mondo reale e storico; di che nasce che il suo stile è affatto puro di quel rettorico ed artifiziato che contamina lo stile italiano coi suoi lunghi periodi, con le sue frasi sonore, colle sue inversioni stentate. E come lo stile così la lingua è in perfetta armonia con questo mondo; propria più che pura, si accosta di molto al linguaggio parlato.

E questa armonia perfetta tra le diverse parti del mondo manzoniano si dee non ad imitazioni od a sistemi preconcetti, ma alla natura dell'autore. Trovi in lui le diverse facoltà dell'anima affatto equilibrate; l'immaginazione e il sentimento sono in lui temperati ed accordati dal buon senso. Le passioni gli ruggiscono intorno; egli rimane al di fuori, sereno contemplatore. E questo distacco dalla materia cagiona quel suo perpetuo risolino, che lo tiene al di sopra del lettore.

Lezione V

Il romanzo ha raccolto l'eredità dal poema epico; è esso il poema epico moderno. Tra questi due generi, oltre la differenza del verso e della prosa, conveniente l'uno alla rappresentazione di un mondo eroico, e l'altra a quella del mondo moderno, vi è una differenza ancora più profonda. Nell'uno prevale la forma descrittivo-narrativa, nell'altro la forma drammatica. Perché nel primo l'interesse è nel puro fatto, nella semplice esteriorità, e ciò che vi è al disotto, i motivi da cui procede, o traspare a lampi o viene fuori sotto forma mitica e simbolica, vale a dire anche in forma di fatto. In tempi più civili, quando l'uomo addentrandosi nel fatto vi scopre le passioni e i caratteri onde muove, succede il dramma. Nel dramma è tolta via la descrizione e la narrazione; il poeta sparisce e rimangono in scena i personaggi che parlando si rivelano in quello che hanno di più intimo. Quando il ciclo epico dà luogo al romanzo, questo dapprima, come anche il dramma nei suoi rozzi inizi, imita l'epico, abbandonandosi alle descrizioni ed ai racconti. Ma poi divien conscio della sua forma ed il drammatico prevale. Abbiamo veduto che il Manzoni non è affatto immune da queste reminiscenze epiche, e più di una descrizione meriterebbe di esser tagliata via. Ma presso lui è raro ciò che avviene sì spesso nei romanzieri italiani, così vaghi di descrizioni, così prolissi nei racconti. Ora ciò che allontana il Manzoni da questa schiera volgare, è il suo talento drammatico. Il fatto sotto la sua penna si trasforma e si eleva a situazione, cioè il fatto è condotto in modo che ne scappano fuori sotto la loro forma spirituale le passioni e i caratteri. Abbiamo esaminato le situazioni particolari del romanzo; ora daremo uno schizzo della situazione generale.

L'azione muove da don Rodrigo. Negli epici anche il malvagio ha la sua statua; dotato di energia, di forza, di qualità superiori, incute ammirazione. Il Manzoni ha decapitata questa statua e ridottala a proporzioni affatto moderne. Don Rodrigo è un impasto d'insolenza e di vigliaccheria; adulatore fino del dottore Azzeccagarbugli, amico delle vie sotterranee, mes-

sosi attorno a Lucia solo per vanità e puntiglio, gli manca ogni grandezza di carattere, di passione ed anche di una certa depravazione morale che spaventa; è un uomo volgare, che fa il male con leggerezza, e ricorre all'intrigo più che alla forza. Il suo contrapposto è il padre Cristoforo. Non è la forza che combatte la forza, non è il cristianesimo armato di un potere temporale; il mezzo di resistenza è nella sincerità della convinzione, nella efficacia dell'idea. Il padre Cristoforo vince con la sola forza delle parole; una vittoria però tutta morale. Don Rodrigo rimane interdetto innanzi a lui, e quella mano levata lo fa star pensieroso ed inquieto nel suo salotto. Ma se nei personaggi cristiani non vi è azione, vi è un attore secreto che supplisce, ed è la provvidenza. Così a don Rodrigo vien fallito il primo ed il secondo tentativo contro Lucia, ed in ultimo espia con una morte crudele il mal fatto. Nondimeno la provvidenza non vi sta nella sua forma sovraumana o epica, si cela sotto l'aspetto del caso. I fatti sono orditi di maniera che tutto avviene apparentemente per una concatenazione umana di cause e di effetti, di sotto alla quale s'intravvede la mano divina. Questa contraddizione tra i due estremi viene a riconciliarsi in ultimo nelle immagini serene dell'amore e del perdono. In mezzo ai due estremi giace don Abbondio, tirato in qua e in là da cagioni estranee al suo volere: l'elemento comico nel quale il mondo ideale trova il suo risalto.

È una creazione originale, entrata già a far parte della letteratura europea. Nei tempi moderni compariscono tre tipi comici, Sancio Panza, don Abbondio e Mefistofele. Il primo è opposto al mondo cavalleresco; ed è il comico nella sua natura più volgare e prosaica. Il secondo è opposto al mondo morale cristiano; ed il comico nasce non più dal desiderio volgare, ma dall'impotenza a seguire quel mondo che pure si confessa. Onde nasce la scena originale tra Borromeo e don Abbondio. Il terzo è il comico ironico e veramente satanico, che s'innalza sopra le rovine del mondo religioso e morale, il comico dello scetticismo.

Né vogliamo preterire che l'Italia dee ancora al Manzoni l'eloquenza sacra, di cui è sì povera, e lo stile e la lingua comica, difettosa nel Goldoni e negli altri comici italiani.

II

IL «CINQUE MAGGIO»

Durante la gioventù del Manzoni, era salutato principe della poesia Vincenzo Monti, la cui scuola poetica fu legge per la nuova generazione, non che pe' contemporanei, sicché Leopardi e Manzoni gli inchinarono con quell'entusiasmo giovanile per la grandezza vera o convenzionale del tempo. Leopardi gli dedicò la sua canzone sull'Italia e Manzoni cercò d'introdursi nella sua conoscenza. Monti, ebbro d'adulazione, contento d'aver allontanato il rivale Ugo Foscolo che aveva servito Napoleone con fierezza e dignità, e preferì morir povero in esilio anziché servir l'Austria, di cui la fama impiccolì come di povero e lontano; Monti disprezzò la dedica del Leopardi e disdegnò l'amicizia del Manzoni; ed ebbe il dispiacere di vederli sorgere ed offuscarlo.

La scuola poetica del Monti ha tre caratteri: una chiarezza che va fino alla prolissità; una sonorità che va fino alla cantilena ed alla monotonia; un'assoluta vacuità di contenuto. Il soggetto era pel Monti indifferente; con lo stesso entusiasmo cantava il papa, l'Austria e Napoleone.

L'Italia fin da' tempi dell'Ariosto aveva perduto ogni contenuto, ogni fede; tendeva a guardar con ironia quanto era rimasto serio fra le altre nazioni. Lo spirito italiano visse finché ebbe un contenuto antico a mettere in pezzi; poi non gli rimase che a ricamare. Monti fu l'ultima espressione della decadenza italiana.

Dopo Alfieri, Parini e Foscolo si cominciava ad avere un contenuto, ma limitatissimo d'orizzonte; l'Italia, che riacquista fede ad un contenuto, è rappresentata da Leopardi e Manzoni. Leopardi è scettico. Ora, l'indifferenza è prosaica, ma, mutata in scetticismo che vi accora nel dubbio d'una realtà che vorreste realtà, rende necessario un contenuto. Il Manzoni rappresenta un altro indirizzo dello spirito. Sul principio del secolo scoppiò una reazione religiosa che lo Chateaubriand rappresenta poeticamente. Chateaubriand dice: — Non volete il Cristianesimo come dogma? Accettatelo come poesia: è bello —. Manzoni dice: — Non volete il Cristianesimo come dogma? Accettatelo come morale: è il centro della morale moderna —.

Non solo Manzoni ha ristaurato un contenuto morale, ma ha voluto dargli la realtà d'un contenuto storico. Una delle principali divise della scuola poetica tedesca era il caricatureggiar il romanzo puro che tradiva ogni colorito locale o storico: essa imponeva alla poesia di ritemprarsi nella storia. Il Manzoni n'era capo, ed un profondo sentimento del reale storico e morale informa tutte le sue poesie. Cerca l'effetto poetico non da azioni inventate ma dalla storia presa sinteticamente. La storia racconta i fatti cronologicamente; il Manzoni li riunisce sotto un punto di vista. La morale gli dà qualche cosa di superiore, da cui nasce quella soavità, quella placidezza come d'un uomo che guardi la terra dal cielo.

Perché il mio esame del *Cinque Maggio* riesca chiaro, sgombriamolo dalla parte esterna. Manzoni ha inventato il metro di questa poesia: una stanza di dodici versi, separati in due parti, sei e sei; ciascuna parte contiene tre versi sdruccioli, due piani rimanti, e un tronco che rima col tronco dell'altra parte, sicché la stanza fa un sol concetto. Qual è il secreto di questo metro? La scuola poetica anteriore aveva una chiarezza da rassomigliarsi ad un brodo diluito, diceva tutto: il Manzoni v'ha sostituita una precisione filosofica. Un epiteto fa ritratto, una parola compendia una vita: ha per carattere un'avarizia di parole, un odio dell'improprietà, della perifrasi, della circonlocuzione. Che cosa è questo? La morte della rettorica. Nella

scuola del Monti vi è una sonorità che divien cantilena, che divien monotonia e finisce per addormentarvi. Il metro scelto dal Manzoni è la morte della cantilena. Per ottener la melodia bisogna cansar sdruccioli e tronchi. Manzoni in una stanza di dodici versi ha cumulati sei sdruccioli che non dànno riposo, che vi pingono avanti sinché, sempre sdrucciolando, non abbiate posa naturale nel tronco. La rapidità del ritmo non vi dà requie se non giungete d'un sol fiato all'ultimo verso. Qui è la bellezza e la difficoltà di questo metro. Il sesto verso debbe essere il principal verso della stanza; Manzoni l'ha saputo così ben padroneggiare ch'è impossibile ad un uditorio italiano il celar l'impressione ricevuta da questo sesto verso.

È sobrio di parole, inesaustamente ricco d'immagini e d'idee: ciascuna sua parola è gravida; integra e perfeziona le immagini con le idee che desta.

Queste sono le qualità del ritmo inventato da Manzoni. Quest'ode fece sorgere i Manzoniani e gli Antimanzoniani che chiamavano questa forma tedesca, come tutto ciò che non comprendevano.

Quest'ode è epica. Il poema epico è finito, ma nessuna forma artistica finisce assolutamente: sempre rimane alcunché dell'antica nella nuova forma. Ciò che l'epopea ha di particolare, divien romanzo; ciò che ha di meraviglioso, ode. Il meraviglioso soprannaturale è terminato; rimane il meraviglioso umano. Manzoni ha voluto celebrare epicamente la grandezza di Napoleone.

L'introduzione è ammirata; si scinde dalle introduzioni volgari, vi mette in campo epico, vi spiega immense grandezze: Napoleone cadavere, e la moltitudine, l'Europa divenuta per istupore simile alla sua spoglia. Cosa le passa in mente? Non crede possibile la sua morte: ne rimane « attonita ». Tutti gli uomini non esistevano innanzi a Napoleone, tutti non si occupavano che di lui, quando giunge la subitanea notizia della sua morte: come una percossa che vi ritira il sangue dalla faccia. « Ei fu », motto generale che la moltitudine non può applicare che a un solo uomo.

Questo paragone fra un cadavere ed una moltitudine « atto-

nita » sarebbe ridicolo quando non fosse delicatamente trattato. Manzoni ha contrapposto il cadavere e la moltitudine, ma li ha caratterizzati distinguendoli; sentite che il cadavere è in questo stato per la morte, e la folla per lo stupore, grazie allo sviluppo dato dal poeta con brevi e gravidi epiteti.

Stette la spoglia immemore,

detto d'un uomo volgare, che non ha che ricordare, sarebbe ridicolo; qui, mentre mostra la spoglia giacente, vi fa lampeggiar tutta la sua vita passata; ed è commentato dal verso seguente:

Orba di tanto spiro.

Se ha rappresentato siffattamente il cadavere di Napoleone, quando de' dire « così » della moltitudine, lo sviluppo è differente. Udendo un'avventura inaspettata noi gettiamo la persona indietro come percossi:

Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta.

Dopo questo primo stupore, si ridestano le facoltà nostre; pensiamo senza parlare.

Ei fu. Siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta,

Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale;
Né sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

Vedete le finali contenere il succo della stanza:

> ... una simile
> Orma di piè mortale,

frase creata dal Manzoni;

> La sua cruenta polvere
> A calpestar verrà.

Immagine colossale: quella turba insanguinata sente cuocerle le piaghe inflittele da Napoleone, e si dispiace della sua morte e desidera senza saperlo che un secondo Napoleone sorga ad insanguinarla. Sentimenti che rendono poetica la moltitudine.

Nella seconda strofa il poeta si pone in iscena. Napoleone rifulge in poche parole.

> Lui folgorante in solio
> Vide il mio genio e tacque;
> Quando con vece assidua
> Cadde, risorse e giacque...

Tutti hanno ammirato questo verso tolto da Manzoni al Petrarca:

> Due volte cadde ed alla terza giacque.

V'è qui Napoleone. Il poeta gli si contrappone, s'erge un piedestallo dicendogli orgogliosamente: — Son degno di cantarti —. Se ne stacca come un osservatore disdegnoso. La plebe è abbarbagliata ed attirata da qualunque imperatore, sia Napoleone il grande o Napoleone il piccolo, lo applaudisce e lo encomia servilmente: e quando cade, l'oltraggia codardamente. Il poeta rimane in disparte; non mischia la sua voce al « sonito », al frastuono confuso e tumultuoso di mille altre. A rappresentare la dignità della sua condotta ha presa una parola italiana e le ha dato un nuovo significato:

> Vergin di servo encomio;

le moltitudini sono donne prostituite. Il poeta che, finché Napoleone fu lì, era rimasto spettatore disdegnoso, sorge ora; e si mette a giudicar del passato. Né gli basta questo piedestallo; non solo si sente degno di cantarlo per la verginità dell'animo, ma sente l'immortalità della poesia; ha il doppio orgoglio d'un animo vergine e d'un grande ingegno.

Non v'è parola che non desti idee accessorie. — Quando folgorava in solio, la plebe se n'è lasciata abbagliare; ed ho taciuto; ora che ha solo una piccola urna, parlo dove gli altri tacciono —.

Con la terza stanza comincia la narrazione epica. L'epico è costretto a guardar successivamente i fatti, cammina in una pianura. Il lirico guarda dalla montagna: perde i dettagli, abbraccia l'insieme; la diversa posizione produce impressioni diverse. Manzoni ha afferrati in Napoleone tre punti epici, che riempiono tre stanze, temi di tre epopee.

Il suo primo aspetto è il conquistatore; l'uomo fragoroso che ne impone alle moltitudini. Manzoni presenta prima questo lato vulgare comune alle antiche epopee ed alle antiche storie. Poi, lasciando il campo del visibile, si domanda cosa sentisse mentre faceva. Al campo esterno succede il campo intimo; indi gli dà una magnifica decorazione; gli mette intorno i due secoli e vi mostra il suo potere infinito. Questa è l'analisi e la sintesi con cui il poeta ha considerato Napoleone.

Napoleone nelle battaglie è stato cantato da Vincenzo Monti nel *Bardo della Selva Nera*. Ma quali canti ponno compararsi a' sei versi di Manzoni? Dapprima vi espone l'infinito dello spazio percorso da Napoleone, l'infinito matematico; vi sforza a percorrere rapidamente lo spazio che passa tra due punti lontanissimi; poi getta in mezzo a questo sublime matematico il sublime dinamico. — Percorse questi spazii con tanta celerità che fu rapido come il lampo, veemente come il fulmine —. Vi aggiunge il sublime morale. Napoleone rimane « securo », con quella tranquillità con cui voleva esser dipinto sopra un cavallo sfrenato, e v'è tale un impeto di ritmo, che precipitate recitando fino alla fine. Per quanta immaginazione abbiate, dovete esser soggiogato.

Mentre siete stordito, supponete che il poeta vi prenda pel braccio con una brusca interrogazione: — « Fu vera gloria? » —, che giunge improvvisa come il fulmine di Napoleone; che vi obbliga a pensare, sembrando impossibile che la verità di questa gloria possa esser revocata in dubbio. Ma non fa il pedante, come Lamartine che fa in un'ode un processo criminale a Napoleone per aver ucciso il duca d'Enghienna. Manzoni è poeta perché vi lascia nel dubbio:

> Fu vera gloria? Ai posteri
> L'ardua sentenza: nui
> Chiniam la fronte al Massimo
> Fattor, che volle in lui
> Del creator suo spirito
> Più vasta orma stampar.

Napoleone morale sparisce, e rimane la grandezza incontestata del genio.

Succede il Napoleone intimo: il poeta gli scende al cuore. Che pensava? che ambiva? che bramava? Napoleone era grande, si sentiva grande e voleva far valere la sua grandezza. Non che sognasse l'impero, ma aveva quella grande ed indeterminata ambizione che fa sognar l'impossibile; quella gioja della coscienza, che nella vita si fa procellosa, e l'intolleranza d'un tal uomo costretto ad ubbidire a chi disprezza.

> La procellosa e trepida
> Gioia d'un gran disegno,
> L'ansia d'un cor che indocile
> Serve, pensando al regno;
> E il giunge, e tiene un premio
> Ch'era follia sperar...

Quella « follia » è il rilievo del genio: il suo scopo era così alto da parer follia anche per Napoleone. « Tutto ei provò »: si svolgono i punti poetici della vita, aggruppati intorno ad un solo pensiero.

Viene il terzo Napoleone: due secoli che duellano, i grandi uomini della rivoluzione ed i grandi uomini della reazione gli si sottomettono. L'ultima immagine è poetica e plastica; Napoleone sta con la calma d'un giudice fra loro.

Ei si mostrò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero,
Come aspettando il fato;
Ei fé silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

Fin qui l'ode è epica. Ma avete mai udito un accompagnamento di violino frammischiarsi ad una musica rimbombante, finché a poco a poco non la superi? Questo Napoleone sparisce, è imprigionato e tradito. Il poeta diviene tenero:

Ei sparve, e i dì nell'ozio
Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa invidia
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor.

L'effetto è nelle semplici parole, nell'ozio « in sì breve sponda », mentre l'universo gli era stato angusto. Poi riprende il tuono epico. Napoleone riman grande nell'immaginazione degli uomini; rimane immensa l'invidia, profonda la pietà, l'odio degli uni è inestinguibile, l'amore degli altri è indomato. La tenerezza si marita con la sublimità.

Qui l'immaginazione del poeta si riposa. Napoleone è finito e rimane ozioso, è costretto a ricordare; l'interesse cambia, ed il poeta cambia tono. Quell'uomo aveva per sogno la monarchia universale e stava per afferrare il suo sogno quando tutto sparisce, e passa al movimento sterile delle rimembranze: è paragonato ad un naufrago che nuota verso prode remote, e riman sommerso dalle acque:

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero,
Alta pur dianzi e tesa,
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan...

Quell'« invan » fa rivivere tutto il passato.

Ed il passato ritorna: ritornano le battaglie e l'ambizione, ma come rimembranza, non percotendovi, ma straziandovi; la mano di Napoleone cade stanca sul suo libro.

Tal su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
Narrar se stesso imprese,
E sull'eterne pagine
Cadde la stanca man!

Poi continua:

Oh quante volte, al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che furono
L'assalse il sovvenir!

Il primo « quante volte » era appena accusato, questo è sviluppato fino allo strazio. Tutto è silenzio intorno a Napoleone, i suoi giorni passano senza lasciar orma. « Chinati i rai fulminei ecc. » è il Napoleone d'ogni statua. Tutto a un tratto s'oblia e *rêve*. Sogna una battaglia:

E ripensò le mobili
Tende, e i percossi valli,
E il lampo de' manipoli,
E l'onda de' cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere ubbidir.

Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirto anelo,
E disperò; ma valida
Venne una man dal cielo,
E in più spirabil aere
Pietosa il trasportò.

Quell'« ahi! » è uno degli effetti più poetici di questa poesia. Napoleone rientra in sé.

Fin qui giunge il Napoleone terreno; adesso sparisce; e quando il subjetto sembra esaurito, vi s'apre un altro orizzonte non più doloroso: il cielo aperto, i giardini della speranza. Il Napoleone tanto glorioso divien *pulvis et umbra,* « silenzio e tenebre », ed il poeta, oltrepassando la parte caduca che pareva sì grande, l'oblia ed inneggia alla fede. Ma quest'uomo non deve finir così; il poeta ritorna a Napoleone quando sta per morire. Gl'implacabili lo perseguitano ancora con l'odio e con l'invidia. Perdonate alle stanche ceneri: sul letto abbandonato dagli uomini sta Dio.

Tal'è questa poesia, vasta come Napoleone, una delle poche italiane che

In poca piazza fé mirabil cose.

III

RITRATTO DI DON ABBONDIO

Il romanzo dei *Promessi Sposi* è fondato su un ordine di idee religiose e morali che l'Autore vuol tragittare nell'animo dei lettori. Il concetto eroico n'è il sacrifizio delle passioni al dovere, alla fede: concetto rappresentato dal padre Cristoforo e dal Borromeo. L'Autore cerca personaggi atti ad esprimere questa idea, ed avete questo sistema nello splendore dell'ideale nel padre Cristoforo e nel cardinal Federigo Borromeo. Vi sta poi a contrapposto la negazione di ciò in don Rodrigo, l'antagonista di padre Cristoforo, e nell'Innominato, antagonista del Borromeo. Poi c'è tutto questo sistema in caricatura: don Abbondio. Centro di tutto è Lucia, l'idea còlta nella sua purità, nello stato verginale che non ha coscienza di sé.

Don Abbondio è un essere che non è ancora «individuo»: non siamo ancora in un terreno intellettuale. È un personaggio che ha certe forze, certi fini e certi mezzi, è un obietto fisiologico. Noi dovremmo cercare quale la natura lo fece, e qual fu l'indirizzo delle sue azioni. Ma io non lo fo, perché ciò è stato già fatto in modo incomparabile dall'Autore stesso, con tanta evidenza che toglie il volere di farlo ad ogni altro.

Voi tutti conoscerete don Abbondio, ché nessuno v'ha di voi che non abbia letti i *Promessi Sposi*; conoscerete don Abbondio che chiama saviezza e conoscere il vivere del mondo la pusillanimità. Don Abbondio è ancora l'oggetto che cerchiamo: ancora non siamo nell'arte, poiché il Manzoni lo decompone a forza d'astrazione, e la critica geniale vera rimane a farsi, di

comprenderlo cioè e sentirlo. Noi dobbiamo in lui cercare l'oggetto poetico. Cos'è dunque don Abbondio? Io potrei dirlo un « fantasma », ma è una parola. È forse l'oggetto della storia? Ma allora a che si riduce l'arte? È l'oggetto quale lo dà la natura e la storia, ma che entrato nella fantasia ne esce coll'impronta speciale che v'ha messo la fantasia medesima. L'oggetto poetico ha anch'esso un storia, e come si forma in un'epoca non è lo stesso di quando si forma in un'altra, ed a ciò appunto corrisponde la storia del pensiero. Nell'epoche mitologiche il pensiero non s'interessa al reale e forma un tipo a lui conforme, e l'oggetto è riprodotto in sintesi, a modo dantesco: poi, come il pensiero non s'innamora del reale che non conosce, così vi cerca l'idea sua, che è ciò che si dice l'« ideale », e l'operazione si chiama « idealizzare ». Nell'epoche critiche, quando la realtà è stata scavata per tutti i versi e le nozioni fisiologiche diventano cosa di tutti, il poeta non si può sottrarre, e cerca scrutare le forze che formeranno l'oggetto, e ne crea l'idea, non preconcetta, ma psicologica di esso. E il pensiero nell'arte moderna si presenta analizzato, e il poeta cerca l'ideale dell'oggetto nella sua costruzione.

Qui giova che io vi noti come la nostra letteratura moderna presenti tre caratteri. Uno « accademico », che non è in corrispondenza col pensiero moderno. Uno « ideale » (dalla seconda metà del secolo [XVIII], che prepara il Risorgimento dell'Italia: ideale troppo giovane per avere una compiuta realtà e che ha un riscontro nello scarno di Alfieri, e nel rettorico della Teresa nell'*Jacopo Ortis*. Il « reale », il « vero » è moderno. Il Manzoni si rivela poeta moderno, e preso dalla curiosità dei naturalisti, vi trova nell'oggetto la sua idealità, il don Abbondio. Nell'arte moderna l'ideale è il ritrarre.

A chi non è venuto talvolta dinanzi agli occhi un prete, un curato di campagna, che passeggiando legga l'uffizio, quieto, pacifico, che vuole esser lasciato vivere in pace, così come don Abbondio vi si presenta? E Manzoni dovette avere dinanzi a sé un'immagine. Noi troviamo che questo prete tutto pace alla solita ora fa la solita passeggiata e legge il solito uffizio;

ed a cui l'uffizio non diceva nulla per l'abitudine, nulla la natura ridente che lo circonda, perché troppo calmo, e se la piglia invece coi ciottoli che facevano inciampo al sentiere e li butta con un piede verso il muro. Questo non è ancora il don Abbondio «individuo»; è il tipo, il carattere di don Abbondio, non del poeta: carattere poltrone, pusillanime, passivo. È chiaro che se deve aver vita, questa non può uscire se non se da un'azione contraria alla natura di lui, che, venuta dal di fuori, lo spinge a muoversi. E questa azione lo fa agire per forza, poiché don Abbondio non ha la libertà della scelta, egli è tutto superficie; ciò che è al di fuori è anche al di dentro.

Posti così i caratteri, che forma poetica può avere? Non ci è in lui ciò che si usa chiamare lo «sdoppiamento», cioè la forza dell'ironico; in lui non c'è nulla di ironico, come allora che un poltrone voglia fare il bravo; in don Abbondio c'è un sol momento: sincero e buono nel fondo, egli non è sarcastico come il depravato Tartufo: eccita il riso, non il disprezzo. Don Abbondio, dominato dalla natura, non ha «umore». Una forma bassa della commedia e tanto cara agli Italiani è la «caricatura», che rivela il tipo specifico, e questa è l'arma di cui si serve mirabilmente il Manzoni per dar rilievo a ciò che in don Abbondio esiste: la pusillanimità. Vi colgo don Abbondio in un dopo pranzo, mentre gli uomini di questa pasta fanno il chilo, e leggendo s'intoppa in Carneade, dimandandosi chi era costui. L'Autore ve lo descrive a questo modo:

... stava... sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra, imbacuccato in un vecchio berretto a foggia di camauro che gli faceva cornice intorno alla faccia, al lume scarso d'una picciola lucerna. Due folte ciocche che gli scappavano fuor del berretto, due folti sopraccigli, due folti mustacchi, un folto pizzo pel lungo del mento, tutti canuti e sparsi su quella faccia brunazza e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli nevicosi, sporgenti da un dirupo, al chiarore della luna.

Avete già in queste parole la caricatura di lui, che vorrebbe star sempre come sta; e danno risalto alla figura e ne specificano

il carattere quelle due « ciocche » quei « folti mustacchi », quel « folto pizzo », bianchi allo scarso lume della lucerna, che il poeta vi paragona ai cespugli coperti di neve imbiancati al chiarore della luna. Fin qui abbiamo il tipo. Il poltrone deve muoversi se vuole essere un individuo. Qui, per spiegarsi e intendersi una volta per sempre, dirò che in natura non vi sono né tipi, né idee, né specie ideali: non vi sono che individui, e il tipo non è che in questi, dacché non vi è individuo che rassomigli un altro. È una forza prevalente che con un'altra entra in combinazione e produce un'azione. Tutti possono abbozzare il tipo, ma la forza del poeta è nell'individuo, nella combinazione.

Don Abbondio, che passeggia leggendo, ad un tratto vede due uomini sospetti; guarda meglio, son bravi; riguarda ancora, aspettano lui. Ecco una combinazione che agisce su lui e lo mette in una data disposizione di animo. Ha paura e teme al tempo stesso di mostrare di aver paura. Ecco l'« individuo ». Vi si presenta in movimenti doppi, la paura e la dissimulazione. Vuol guardarli, ma non metterli in sospetto; egli guarda di sopra al libro spingendo lo sguardo in su per spiar le mosse di coloro; cerca di scappare senza mostrarlo e, girando le due dita intorno al collo, finge di accomodarsi il collare. Ecco l'originalità.

Ma don Abbondio non è sempre lo stesso, non è monotono; ed ogni nuova combinazione vi dà in lui un nuovo individuo. Giunto a fronte dei bravi dice mentalmente: — Ci siamo —; e rassegnato, riman lì fermo su due piedi. Passando una volta da Bologna, non dimenticherò mai che essendomi avvenuto di ragionare con uno scultore mio amico del « momento » della creazione artistica, del segreto dell'arte, che rende vane tutte le definizioni della scienza, egli mi diceva essere quel « momento » come se l'anima nostra punta gridasse: — Ah! —. Dopo, quell'ah! non si riproduce più. — Ebbene don Abbondio ha avuta la sua puntura, quando uno dei bravi minaccioso gli dice:

— Ella ha intenzione di sposare domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella! —.

E don Abbondio risponde: — Ah! —. Quando l'uomo dappoco è dinanzi ad una minaccia, si mette in difesa e senza accorgersene sceglie quel campo dove l'attira quello sguardo truce, e si pone inconsapevolmente in uno stato di inferiorità, talché il prepotente che minaccia si piglia per l'accusatore, mentre è lui stesso il reo. Così don Abbondio per difender sé e non offendere i bravi, ricorre ad un mezzo sì e ad un mezzo no:

— Cioè... cioè. Loro signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vadano queste faccende. Il povero curato non c'entra: fanno i loro piastricci fra loro, e poi... poi vengono da noi come s'andrebbe ad un banco a riscuotere; e noi... noi siamo i servitori del comune —.

La paura è poco generosa e don Abbondio, dopo averli chiamati pasticcioni, rovescia la broda su Renzo e Lucia. Questo dialogo è pieno di movimenti drammatici. Don Abbondio vuol parlare e riman lì, poi cerca frasi per pigliar tempo, e stretto, cerca di non compromettersi; infine si dispone ad obbedire. È un altro don Abbondio. Volete un'altra forma? Partiti i bravi, avviene una reazione: è passata la paura, è finita la pressione, e don Abbondio è scontento di sé e sente il bisogno dello sfogo; ed il singolare è che in luogo di pigliarsela colla sua dappocaggine, se la piglia con don Rodrigo, co' bravi, cogli sposi. E il motivo comico qual è? I bravi se la presero con lui con quel tono perché pauroso, ma egli non lo concepisce. Nel suo calore stizzoso dice: — «Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi?» —. Ecco la caricatura del pensiero. Poi viene il dialogo con Perpetua, in cui v'è curiosità di sapere da una parte e una gran voglia di dire dall'altra. Brontolando va a letto e piglia la risoluzione dei pusillanimi, cioè di guadagnar tempo, e chi ne va di sotto è Renzo.

È nelle varie gradazioni che l'arte lo coglie. Buono in fondo nell'animo, conviene che ingannar Renzo non era da cristiano, ed ecco la caricatura di nuovo:

— egli pensa all'amorosa; ma io penso alla pelle: il più interessato son io, lasciando stare ch'io sono il più accorto: Figliuol caro, se tu ti senti il bruciore addosso, non so che dire; ma io non voglio andarne di mezzo —.

Fermato così un poco l'animo si addormenta: e che sonno! che sogni! — Vi sono nella nostra vita certe impressioni umilianti che non abbiam coraggio di confessare, ma che il sonno ci risveglia quando il pensiero torna libero e ci presenta quel che vogliamo dire e quello che non vogliamo. Così don Abbondio minacciato sente già la schioppettata, e sogna tutto. E in questo sogno è riepilogata tutta la sua giornata. Eppure quest'uomo ha avuto un momento di coraggio! Spingete un vile in un muro e temete tutto dal suo coraggio! Preso alla sprovvista, nel suo impeto, col tovagliolo stringe la bocca a Lucia perché non pronunzi la parola fatale, e fugge in camera e grida come un toro ferito: — « Perpetua, Perpetua, tradimento aiuto! » —. Questa è la caricatura di natura.

È la prima parte della sua vita; fin qui non è tutto don Abbondio. Fin qui va a salti, parla con frasi smozzicate, non è libero. E l'autore pare averlo dimenticato affatto e stiamo un pezzo senza sentirne parlare, quando ad un tratto ricomparisce. In mezzo ai prelati ed ai curati venuti a fare omaggio al cardinal Borromeo, siede in un cantuccio don Abbondio, tutto solo e da nessuno considerato. Un maggiordomo gli si avvicina e lo avvisa che l'Arcivescovo richiede di lui. Egli, abituato e felice a quella noncuranza, meravigliandosi di ciò, esce fuori con un « me? » strascicato, quasi gli paresse strano, non che impossibile, che il cardinale potesse cercare di lui. Si alza e va, e ascolta che bisogna andare a pigliar Lucia coi bravi al castello dell'Innominato, che si è convertito; e fa una smorfia. È una nuova situazione più ricca: vi sono due forze, la paura indeterminata e la poltroneria. Se don Abbondio consulta la ragione, questa gli dice che l'Innominato è convertito. Ma in lui v'è l'immaginazione svegliata dalla paura; vede l'Innominato cupo e armato di carabina, vede i visi abbronzati, i baffi irti dei bravi

e gli pare che vogliano dire: — Facciamo la festa a quel prete —. In lui v'è la ragione che capisce e l'immaginazione che non capisce, e se la piglia con sé e con Perpetua che volle che andasse a far riverenza all'Arcivescovo. L'Autore lo paragona ad un ragazzo vicino ad un cane mordace che il padrone accarezza chiamandolo buono, ed egli non sa dire di no, ma vorrebbe andar via. Qui il carattere comico sta in ciò, che allora quando don Abbondio ha paura, nasce una contraddizione fra il mondo come lo vedeva lui e come appariva lì. Avete in caricatura lo sviluppo della situazione nel monologo. Volete vedere questa idea caricata di un riso spropositato? [Don Abbondio andava sulla mula, che, seguitando l'uso di tali animali, si teneva sempre sulle prode dei precipizi]. Don Abbondio vedeva il precipizio sotto di sé ed invano cercava di trar colla briglia l'animale in mezzo alla strada, e diceva rivolgendosi angosciato alla mula: — « Anche tu! » —. In questo « anche tu! » v'è don Rodrigo, il Cardinale, l'Innominato, Lucia, e la mula. « Anche tu! ».

Nell'ultimo ritratto di don Abbondio vi è come qualche cosa di più in un personaggio esaurito. La sua storia finisce col *redde rationem,* cioè col dialogo col Cardinale. Qui vi sono due mondi contrarii. Il Cardinale è il sacrifizio delle passioni alla virtù; parla con esaltazione, ed il suo dire prende una forma oratoria ed anche di sermone. Ed ecco ad un tratto don Abbondio ne sente l'impressione: non l'osa dire a lui, ma lo dice a sé; forzato a parlare, gli esce qua e là qualche frase. Questa è una scena audace, è come far parlare Napoleone con Stenterello. Fra questi due mondi lontani, del sacrifizio e della paura, vi è un mondo di mezzo, vi sono i lettori, che io chiamerei temperatura media, ed allora avviene che quando il Cardinale parla ed il lettore sta per dire: — Basta! —, divertito dallo sproposito in che esce fuori don Abbondio, ride e si ravvicina al Cardinale con rispetto. In questa scena parlerebbero molto senza intentendersi mai; se non che il Cardinale colla sua penetrazione trova il lato debole di don Abbondio, che era un uomo buono quando non aveva paura. Don Abbondio ascolta quelle parole, le sente, e il suo dialogo col Borromeo è la sua vita. — Gli sposi

sono sposati, ed egli ritorna alla sua quiete, divien buon compagnone e si permette di far dello spirito.

Eccovi la vita di don Abbondio narrata più che criticata. Alcuni lo dicono troppo analizzato e caricato, e [che] prende troppo posto in un romanzo morale come questo. Non hanno questi tali l'idea di ciò che è romanzo. In questo voi ci trovate il materiale storico e positivo, ed è ciò che di più eccellente riverisco nell'arte nazionale.

Quel mondo ideale nella cima ci parrebbe esagerato se non avesse riscontro in quel mondo di mezzo, che gli sta intorno, mondo plebeo, volgare, di cui don Abbondio è il rappresentante. Immaginate una di quelle carnascialate quali ci vengono descritte da Lorenzo de' Medici, e ponete don Abbondio a corifeo di quella, a capo delle maschere; guardate, quella maschera si tira dietro il popolino: Agnese, Renzo, Prassede, don Ferrante. È un mondo comico, di cui l'essere accentuato è don Abbondio. Il comico è sviluppato quando ci si spassa a spese degli ignoranti, dei dotti, dei frati, da Calandrino al marchese Colombi.

Don Abbondio è il comico della volontà. Non che fosse intelligente, ma tutto il complesso dei fatti prende di mira la fiacchezza. — Se la vita d'Italia stagnò, fu per abbassamento di carattere, nel quale a ragione, sebbene dolga il confessarlo, ci rimproverano gli stranieri la falsità, l'ipocrisia; e don Abbondio c'è caro, perché in noi tutti, diciamolo pure, c'è qualcosa del don Abbondio. Pure non voglio darvi il don Abbondio come personaggio comico perfetto. È solamente il più felice, il più compiuto. Se vogliamo tornar grandi, torniamo modesti. Manzoni non ci può dare ciò che non è nella vita nazionale. Vi dà la parte più bassa, la caricatura, non la vita profonda, di dove uscì Mefistofele, Fausto e Sancio Panza. Ed ora sta a noi cercare di mettersi in quella vita, ed allora verrà l'artista che ci darà il don Abbondio perfetto.

[Ne *La Nazione*, 3 dicembre 1873].

NOTA

La *Letteratura italiana nel secolo XIX* è il frutto delle lezioni che il De Sanctis, nominato professore di « letteratura comparata » all'Università di Napoli [1], tenne negli anni 1872-76, in quella che fu detta la sua « seconda scuola napoletana »; fino a quando, divenuta incompatibile la sua carica con quella di deputato, egli decise di abbandonare l'insegnamento ritornando alla politica attiva. In quegli anni svolse quattro corsi: sul Manzoni, nell'anno accademico 1871-72; sulla scuola liberale, nel 1872-73; sulla scuola democratica, nel 1873-74; sul Leopardi, nel 1875-76, dopo un anno di interruzione. Queste lezioni avrebbero dovuto costituire, nelle intenzioni dell'Autore, il materiale per un terzo volume della sua *Storia della letteratura italiana* [2], il cui secondo volume si chiudeva con un ricordo troppo sommario e lacunoso delle grandi figure e dei movimenti del secolo XIX. Senonché il terzo volume non venne mai in luce.

I risultati di quel lavoro non andarono tuttavia perduti, in quanto le lezioni, diligentemente raccolte per espressa volontà del De S. da un suo « valoroso e carissimo discepolo », Francesco Torraca, furono pubblicate su alcuni giornali napoletani del tempo: *La Libertà, Il Pungolo* e il *Roma*. Il De S. stesso inoltre, per quel che riguarda il corso sul Manzoni e quello sul Leopardi, ne rielaborò la materia ricavandone dei saggi e degli articoli, pubblicati rispettivamente sulla *Nuova Antologia* e sul *Diritto*.

Sul modo come il De S. preparava e svolgeva le sue lezioni, preziose testimonianze ci lasciò il Torraca, in una commossa rie-

---

[1] Il decreto, firmato dal ministro Cesare Correnti, è del 15 ottobre 1871. Cfr. G. Ferretti, *La nuova scuola di De Sanctis*, in *Società*, gennaio-giugno 1953, pp. 88-100.

[2] Cfr. *Introduzione* al saggio sul *Leopardi*, vol. III della *Letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, p. 1.

vocazione del maestro e di quegli anni d'insegnamento, fatta nella prolusione al corso di letteratura comparata del 1902 all'Università di Napoli:

Egli soleva [scrive il Torraca] segnar su la carta, brevissimamente, le parti del soggetto, alle quali giudicava opportuno fermarsi di più, certi fatti e certe idee, che si proponeva di lumeggiar meglio, qualche passo dell'opera, che veniva esaminando; ma anche a quelle noticine non ricorreva quasi mai. Levatosi diritto su la cattedra, riassunta in pochi periodi la lezione precedente, o indicato il punto della trattazione, al quale era pervenuto, entrava *in medias res*; e perché aveva fortemente meditato il soggetto, poteva abbandonarsi all'ispirazione del momento, sicuro di giungere, senza fermate, né troppo lunghe digressioni, alla fine [3].

Quanto alla diligenza con cui fu raccolta la parola del maestro « come gli uscì nel dire improvviso », lo stesso Torraca teneva a precisare:

Non sempre la rapidità della mano, che scrisse, eguagliò quella della voce; qualche periodo fu abbreviato, qualche inciso fu saltato, qualche sentenza o imagine andò perduta: pure, vi si rispecchia assai fedelmente il lavoro, che la mente di lui compiva, dinanzi agli ascoltatori, volta per volta; e spesso ci fa provar l'illusione di averlo presente, di udirlo, di vederlo [4].

---

[3] F. Torraca, *F. De S. e la sua seconda scuola*, in *La settimana*, anno I, n. 33, 7 dicembre 1902, p. 404. Alcune di quelle « noticine » di cui parla il Torraca, concernenti le lezioni sui *Promessi Sposi*, si possono rinvenire tra le carte manoscritte conservate nella Biblioteca Nazionale di Napoli (fasc. XVI. C. 37). Si tratta di foglietti dove sono appuntate laconicamente alcune espressioni-chiave che dovevano segnare per il De S. i punti essenziali da sviluppare nella lezione. Riproduciamo qui a titolo di documento l'inizio di uno di essi: « Facoltà dell'ideale - Excelsior - Mondo ideale obbiettivo - religioso - poetico - suo istrumento - la fantasia - microscopio - telescopio - suo prodotto - il fantasma - Carattere del fantasma - oggetto impressionante - Storia dell'ideale - Prodotto del reale - sua estensione - sua profondità - Epoche religiose e poetiche - tendenza a idealizzare - tendenza a realizzare con epoche scientifiche e positive - Forma - immaginazione - colorito stile e lingua - Ideale manzoniano - sacrificio perdono rassegnazione fiducia in Dio - Mondo poetico - Cristoforo - Don Rodrigo - Don Abbondio - Innominato - Borromeo - Conflitto - soluzione - Cristoforo e il Duca - Cristoforo e Don Rodrigo - Innominato e Borromeo - Innominato e don Abbondio - il padre Felice - ecc. ».

[4] Ivi.

Gli appunti delle lezioni e gli scritti originali ebbero varie e separate vicende di pubblicazioni, specialmente per ciò che concerneva i materiali del primo e dell'ultimo corso, vere e proprie monografie sull'argomento. Si deve al Croce il disegno di raccogliere gli sparsi materiali in un'unica opera, sotto il titolo di *Storia della letteratura italiana nel secolo decimonono. Saggi e lezioni* [5]. Tale disegno fu poi attuato da Nino Cortese il quale, nella sua edizione delle opere complete del De S., apparsa presso l'editore Morano di Napoli (1930-41), incluse quest'opera distribuendone il materiale in quattro volumi (il disegno del Croce ne prevedeva tre), di cui ciascuno corrispondente a un corso svolto dal De S. (F. De S., *La letteratura italiana nel secolo decimonono,* voll. 4, Napoli, 1931-33) [6]. Al disegno del Croce si è rifatta anche la nostra edizione con una distribuzione della materia in tre volumi: I, Alessandro Manzoni; II, la scuola liberale e la scuola democratica; III, Giacomo Leopardi.

* * *

Le lezioni sul Manzoni ebbero inizio il 29 gennaio del 1872, dinanzi a un foltissimo uditorio di studenti, professori e cittadini, convenuti per ascoltare la parola del maestro, noto o per fama, o per un antico ricordo della gloriosa prima scuola. La cronaca di quell'avvenimento fu più o meno estesamente riferita dai vari giornali napoletani, ma con più abbondanza di particolari dal *Roma* del 30 gennaio, di cui riportiamo per intero il resoconto:

Ieri la nostra Università offriva uno spettacolo insolito, al quale pur troppo non siamo adusati. Una quantità di popolo, ma di popolo a modo, era alle 11 a. m. nell'aula universitaria. Tutti anelavano d'essere

---

[5] Cfr. B. Croce, *Gli scritti di F. De S. e la loro varia fortuna,* Bari, Laterza, 1917, pp. 105-06. Col titolo *La letteratura italiana nel secolo XIX: Scuola liberale - Scuola democratica* già il Croce nel 1897 aveva pubblicato, presso il Morano di Napoli, una parte di quei materiali: quella appunto concernente il secondo e il terzo corso.

[6] Una successiva edizione di quest'opera si ebbe a cura di L. G. Tenconi, coi voll. V, VI, VII e VIII di F. De S., *Saggi e scritti critici e vari,* Sesto San Giovanni-Milano, Barion, 1938-39. Il Tenconi seguì l'edizione Cortese, limitandosi a eliminare per congettura alcune sviste.

meglio in grado di udire la prolusione del prof. de Sanctis annunziata per l'una dopo mezzodì. Quella gente dunque era lì raccolta né per politica, né per religione: era la scienza d'un uomo che rendevala commossa ed ansiosa. Ne parve di trovarci in Germania, a Gottinga, a Eidelberga, a Lipsia. Scorgendo le scialbe figure di certi professori a gironzolare fummo tratti dal lieto inganno.

Più tempo passava ed il pubblico sempre più numeroso diveniva. La sala destinata al de Sanctis non era più capace di contenere tanta moltitudine. E qui comincia un'ora di peregrinazioni.

Il professore Settembrini, persuaso di non poter durare così stivati, invitò tutti di seguirlo. E si discese nell'atrio per alla volta della sala di Pepere. E quivi pure non fu possibile rimanere, tanti erano i nuovi intervenuti. Talché il medesimo Settembrini, generoso e volontario Mosè, si diede un'altra volta il fastidio di guidare quelle moltitudini nella *sala promessa*.

Si andò al refettorio dell'attiguo abolito collegio del Salvatore. E lì fu una invasione, non di barbari per lo scopo, ma per i modi, un tantino. Si salì sui banchi, sulle sedie, sui vani delle finestre, dappertutto. E si era pigiati, si moriva dal caldo; ma *porro unum est necessarium*: ascoltare il de Sanctis.

Entra il professore. Però non ebbe detto che poche parole, quando nuova calca irrompeva numerosa e cercava farsi strada ad ogni costo. Erano studenti di filosofia, di giurisprudenza, di matematica, di medicina, che, lasciate cattedre e professori, quivi convenivano. Ci fu un po' di tumulto. Ma valsero alcune parole concilianti del prof. Pierantoni, il più alto tra le persone autorevoli dell'uditorio, perché si tornasse in calma.

E dire che il de Sanctis appartiene all'opposizione parlamentare! E dire che la sua nomina fu tra le più recenti dell'inviso ministro di pubblica istruzione! E con tutto ciò tanta premura, tanto straordinario concorso! C'è da perdere la bussola: i consorti non si sapranno dar pace. Si ruppe l'incanto, la plebe afferra il pontificato de' patrizii. E come i patrizii romani sará forza rassegnarsi. Il professore di storia antica, sig. Calvello, dovrà consigliarlo ai proprii colleghi pel loro meglio.

Un esteso ragguaglio del contenuto della lezione (ma meno dettagliato, comunque, di quello del Torraca), fu poi pubblicato nel numero del 31 gennaio dell'*Unità Nazionale* a firma di F. F. (forse Francesco Fiorentino, allora docente nell'Università di Napoli).

Iniziando il suo insegnamento, il De S. si proponeva come metodo di lavoro quello di uno studio associato con gli studenti,

ciò che oggi diremmo un seminario, allora già praticato nelle università tedesche e svizzere; e come oggetto d'indagine le varie letterature europee nell'età romantica, centro la letteratura italiana (secondo la natura della cattedra occupata). Senonché, per quel che riguarda il primo punto, il De S. dovette ben presto ripiegare sul sistema tradizionale delle lezioni dalla cattedra; e il motivo lo spiegò in seguito lui stesso, in un articolo intitolato *La scuola* e pubblicato sulla *Nuova Antologia* dell'agosto 1872:

Ma vidi subito non esser possibile cominciare così. Mancava quella certa uguaglianza di coltura, quella comunione degli spiriti, che renda possibilmente armonico un lavoro collettivo. Di giovani ce n'era troppi, vogliosissimi, con abitudini teatrali, impazienti di sentir cantare il maestro e battergli le mani. Quando dissi a certuni che avrei fatta una lezione sola al mese, mi guardarono in faccia, come avessi detto un grosso sproposito. Il mio sistema richiedeva una modestia e una pazienza di lavoro troppo lontana dalla scuola accademica, quale ancora è oggi. Mi risolvei dunque di cantare anch'io, lavorando la mia lezione tutto solo ed esponendo a' giovani i risultati del mio lavoro [7].

Il progetto iniziale di un seminario fu tuttavia applicato ad esercitazioni di natura diversa dalle lezioni: temi vari assegnati ai discepoli e poi discussi collegialmente, secondo quanto si ricava dal citato articolo del De S. e dal *Libro della scuola di F. De S.* curato dal Torraca [8], nel quale si possono leggere i nomi dei discepoli partecipanti al seminario, i titoli di alcune esercitazioni e le osservazioni fatte da maestro e scolari sui vari lavori. Quanto al disegno di uno studio comparato delle varie letterature europee, il De S. non ne fece più cenno nelle lezioni successive: e la trattazione si restrinse, anche per gli altri anni, al campo specifico della letteratura italiana nel secolo XIX, a parte gli occasionali richiami ad autori e correnti letterarie d'oltralpe.

Dal citato *Libro della scuola* possiamo anche ricavare la cronologia delle prime otto lezioni sul Manzoni:

29 gennaio. — Il prof. fa la sua prima lezione. Comincia esponendo l'idea di fondare una 'Scuola di lavoro comune', come ce ne sono in

---

[7] F. De S., *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di M. Petrini, Bari, Laterza, 1954, p. 292.

[8] *Libro della scuola di F. De S.*, MDCCCLXXII, ed. F. Torraca, Napoli, 1885; ristampato in F. Torraca, *Per F. De S.*, Napoli, Perrella, 1910.

Germania. Ricorda in seguito gli avvenimenti del principio del secolo XIX, perché della letteratura di esso vorrà trattare in questo anno. Paragona l'ideale del secolo XVIII con l'ideale che sorse al principio del presente secolo; si ferma a determinare che cosa furono il classicismo e il romanticismo in Germania e in Francia, e poi come il romanticismo penetrò in Italia ed ebbe a primo propugnatore Manzoni. Ma l'ideale romantico tedesco non è quello di Manzoni, che non ha il sentimento religioso e la fede dell'ingenuo credente, ne' suoi *Inni*. Il prof. determina infine ciò che c'è di vivo e poetico negl'*Inni*, sceverandolo da quello che ci è di rettorico.

31 gennaio. — Il prof. espone ai giovani i suoi intendimenti a proposito della 'scuola' che vuol formare... Dà due temi:... 2°) Intonazione degl'*Inni* di Manzoni e differenza fra essa e quella del secolo XVIII.

9 febbraio. — Lezione sopra l'Ermengarda, fino alle ore 3 p. m.

19 febbraio. — Il professore discorre del *Cinque maggio*.

27 febbraio. — Lezione sul *Conte di Carmagnola*. Il prof. fa un riscontro tra la forma della tragedia classica, quale appare soprattutto in Alfieri, e la forma della tragedia storica manzoniana. Ne fa l'applicazione al *Conte di Carmagnola*. Accenna alla distinzione di personaggi reali e ideali, e al Coro. Pone a base dell'arte la forma in quanto è manifestazione della vita. Ribatte le critiche dei critici tedeschi sul *Carmagnola*, procedenti dalle vecchie estetiche fondate sull'ideale e sul bello.

11 marzo. — Il prof. continua a parlare del *Carmagnola*, esamina la critica che ne fece Chauvet e la risposta di Manzoni. Da questo esame, coordinatamente a' principî dell'arte esposti nella lezione precedente, cava i criteri del 'meccanismo'. Dimostra che le unità di tempo, di luogo e d'azione dipendono dall' 'unità di situazione', la quale si ha quando l'insieme è fortemente sentito in tutte le sue parti. Applica queste norme alla tragedia, e fa notare che l'azione si rinchiude nel solo terzo atto, essendo il rimanente discorsi e narrazioni. Ciò costituisce difetto non solo artisticamente, ma anche storicamente, perché gli uomini del Medio Evo parlavan poco e operavano molto; il ripiegarsi dello spirito in sé è cosa de' tempi moderni: così co' soliloqui e discorsi si falsa lo spirito della storia.

18 marzo. — Il prof., continuando a parlare del *Carmagnola*, esamina la benevola critica che ne fece Goethe. Tutto ciò che loda Goethe, c'è ed è meritevole di lode; pure la tragedia è difettosa, perché opera d'intelletto più che di fantasia. Ci manca il sentimento di negazione che dovevano provare Manzoni e i suoi contemporanei allo spettacolo di quella vita ignobile del secolo XV. Questo sentimento si sviluppa nel Coro, che è lo stesso Manzoni, rappresentante delle idee contemporanee di nazionalità e patriottismo. Queste idee sorsero in Manzoni per conseguenza degli avvenimenti in mezzo ai quali la tragedia fu concepita, e

di essi il prof. parla a lungo, fermandosi su un frammento di canzone composta da Manzoni quando Murat fece il suo proclama a Rimini. Infine il prof. esamina il Coro e, dimostrando che la lirica è originariamente drammatica, fa vedere come in quello non sono raziocini ma situazioni, per cui Manzoni è il ricostruttore della lirica drammatica in Italia.

25 marzo. — Il prof. parla dell'*Adelchi*, fermandosi specialmente sul Coro, nel quale apparisce l'ideale del popolo latino, con le sue velleità di antico orgoglio, tra la lotta di due popoli vivi e forti. Spiega la tristezza del Coro, ricordando i tempi tristi per l'Italia, ne' quali fu scritto. Passa a parlare dei *Promessi Sposi*, ne espone il disegno, e spiega come Manzoni lo abbia immaginato mercé un felice cambiamento nel meccanismo, ponendo non nell'avvenuto la base della concezione, ma in un fatto inventato a cui dà il contorno la storia lombarda del secolo XVII.

Le lezioni furono in tutto diciassette, e si protrassero fino al 14 giugno di quell'anno. Sullo svolgimento dell'ultima lezione e sul commiato del De S. dai suoi scolari, *L'Era Novella* del 15 giugno forniva questi ragguagli:

Ieri l'illustre prof. Francesco de Sanctis compiva il corso delle sue lezioni di questo anno scolastico, facendo un'ultima e magnifica lezione sui *Promessi Sposi* del Manzoni, che noi pubblicheremo a suo tempo. Le sue ultime parole furono coperte da prolungati e cordiali applausi del solito numeroso uditorio de' giovani, i quali gli presentarono un foglio firmato per ringraziarlo del modo come egli sa incoraggiare la gioventù, ispirandole forti pensieri, e sentimenti magnanimi, e del grande affetto ch'egli ha per essa. Noi ci associamo volentieri a que' giovani, perché come essi nel dotto letterato noi ammiriamo l'uomo di gran cuore, due qualità ch'egli sa bene innestare, e che lo rendono a preferenza carissimo agli studiosi, ed a tutti.

Ieri sera il Professore partiva per Roma.

* * *

Le prime tredici lezioni vennero raccolte dal Torraca e via via pubblicate, otto su *La Libertà*, a. IV, 1872, nn. 31-89, 31 gennaio-29 marzo; e le altre cinque, avendo *La Libertà* sospese le sue pubblicazioni, sul *Pungolo*, a. I, 1872, nn. 103-139, 13 aprile-19 maggio. La prima puntata del nuovo giornale portava in nota quest'avvertenza editoriale: « Questo è il riassunto della nona lezione dell'illustre professore, e che fa seguito a quelle già pubblicate dalla *Libertà*. Esse destarono nel pubblico intelligente un

interesse, che noi abbiamo creduto poter continuare a soddisfare ». Intanto *L'Era Novella*, in seguito alla cessazione delle pubblicazioni da parte della *Libertà*, aveva affidato ad un « egregio giovane » (per noi non meglio identificato), l'incarico di raccogliere le successive lezioni, secondo quanto si ricava dalla seguente nota editoriale del 9 aprile: « *La Libertà* suoleva raccogliere e riprodurre le lezioni che l'illustre prof. F. De Sanctis detta nella nostra Università. Avendo quel periodico cessato le sue pubblicazioni, e parendoci un danno che la parola del dotto letterato non avesse più eco fuori la cerchia della scuola, abbiamo commesso ad un egregio giovane di raccogliere le lezioni che verremo man mano pubblicando ». Queste lezioni furono regolarmente raccolte e pubblicate sul detto giornale (a. II, 1872, nn. 98-155, 9 aprile-15 giugno), in forma generalmente più succinta, fino alla sedicesima. Quanto alla diciassettesima e ultima, promessa, come s'è visto, nella nota di cronaca del 15 giugno, essa non fu mai pubblicata. La lezione sul *Cinque Maggio* fu poi ristampata dal Torraca nella *Rassegna* di Roma, e successivamente da M. Mandalari in opuscolo (Morano, Napoli, 1884; 2ª ediz., ivi, 1894).

Ma i risultati di quell'insegnamento furono direttamente condensati dal De S. in quattro lunghi saggi ch'egli venne pubblicando a vari intervalli sulla *Nuova Antologia*: *Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni* nel numero del febbraio 1872, vol. XIX, pp. 235-66; *La poetica di Manzoni* nel numero dell'ottobre 1872, vol. XXI, pp. 231-51; *La materia de' « Promessi Sposi »* nel numero dell'ottobre 1873, vol. XXIV, pp. 225-42; *I « Promessi Sposi »* nel numero del dicembre 1873, vol. XXIV, pp. 742-65. Di questi quattro saggi, il primo fu accolto, con lievissime variazioni, nei *Nuovi saggi critici* del 1872 (Napoli, Morano) e del 1879 (2ª ediz. aumentata di 12 saggi), e poi sempre riprodotto nelle successive ristampe di quell'opera, tutte stereotipe; il terzo e il quarto vennero ristampati, con rarissime varianti formali certamente non autentiche, nell'edizione diamante dei *Promessi Sposi* del Barbera (Firenze, 1884: ma l'anno di stampa è il 1883). Degli ultimi due saggi si conserva il manoscritto autografo nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

* * *

I saggi e alcuni brani di lezioni furono raccolti per la prima volta in una miscellanea di *Scritti varii, inediti o rari di F. De S.*

(Napoli, Morano 1898, vol. I, pp. 1-175) da Benedetto Croce, il quale poté scorrere i numeri de *La Libertà* e dell'*Era Novella*, e trasceglierví, largamente ritoccandoli, quei frammenti di lezioni che « o trattano argomenti di cui non si tratta negli studii, o svolgono più ampiamente ciò che in questi è accennato di volo » (p. 4). I brani pubblicati dal Croce furono: la parte finale della prima lezione, riguardante l'analisi degl'*Inni*; parte della seconda e l'intera terza lezione, su Adelchi ed Ermengarda; l'intera quarta lezione, sul *Cinque Maggio*; gran parte della sesta lezione, sul coro del *Carmagnola*, preceduta da un breve sunto della parte precedente; parte dell'ottava lezione, sul primo coro dell'*Adelchi*; la decima lezione, sulla *Morale Cattolica e i Promessi Sposi*, largamente condensata nell'ultima parte, nel testo dell'*Era Novella*; la seconda parte della tredicesima lezione (nel testo dell'*Era Novella*) e le lezioni quattordicesima e quindicesima, tutte su don Abbondio.

Parecchi anni dopo il Gentile curò, per l'editore Laterza, un intero volume desanctisiano dedicato al Manzoni (F. De S., *Manzoni*, Studi e lezioni, Bari, 1922), inserendovi, oltre che la *Prolusione* zurighese del 1856 e i quattro saggi del 1872-73, una scelta più larga delle lezioni del '72, « ancorché ne dovesse qua e là risultare qualche ripetizione, che non m'è sembrata né anch'essa del tutto priva di utilità » (p. IV). Senonché per alcune lezioni il Gentile dovette limitarsi a riprodurre i riassunti forniti dal Croce, essendo ormai irreperibili parecchi numeri di quei giornali. Le novità dell'edizione gentiliana riguardavano: il resoconto della prima lezione pubblicato sull'*Unità Nazionale*; gran parte della quinta lezione, sul *Conte di Carmagnola*; la prima parte della settima lezione, sempre sul *Carmagnola*; la dodicesima lezione, sulla forma dei *Promessi Sposi*, e la prima parte della lezione tredicesima, su don Abbondio, nel testo dell'*Era Novella*. Ma a parte questi acquisti editoriali, il Gentile si poté anche giovare del controllo diretto dei giornali per ciò che riguardava le lezioni sul *Carmagnola* e le lezioni decima, dodicesima, tredicesima, quattordicesima e quindicesima, rivedute sull'*Era Novella*.

Un sensibile passo in avanti nel processo di recupero dell'intero materiale delle lezioni fu compiuto da Nino Cortese il quale, nel curare il primo volume della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, interamente dedicato al Manzoni (Napoli, Morano,

1931), riuscì ad ampliare il materiale precedente per quanto concerneva le prime cinque lezioni sui *Promessi Sposi*, avendo ritrovato nella Biblioteca Lucchesi-Palli di Napoli le copie del *Pungolo* su cui il Torraca aveva pubblicato, in forma più estesa, gli appunti delle lezioni IX-XIII. Per le altre lezioni il Cortese dovette accontentarsi delle riproduzioni fornite dal Croce e dal Gentile, non avendo potuto ritrovare le copie della *Libertà* e dell'*Era Novella*. Ma in un secondo tempo, proseguendo le sue ricerche, il Cortese riuscì a rintracciare presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e la Biblioteca Provinciale di Avellino la serie completa del giornale *La Libertà*, limitandosi peraltro a pubblicare l'intero resoconto della prima lezione e la parte non ancora pubblicata della seconda e della quinta, in F. De S., *La poesia cavalleresca - Pagine manzoniane - Scritti vari*, vol. unico, Napoli, Morano, 1940, pp. 225-96.

Nel medesimo anno Paolo Arcari, fornendo un'edizione commentata di quest'opera (F. De S., *Manzoni*, Saggi critici Milano, Garzanti) poteva giovarsi del ritrovamento dell'intera serie di numeri dell'*Era Novella* presso la Nazionale di Firenze. Pochi comunque i sostanziali acquisti editoriali dell'Arcari, se se ne eccettui gran parte della sedicesima lezione (ma vi mancavano una parte della sesta lezione e per intero le lezioni settima, ottava e undicesima; oltre al fatto che l'Arcari si era servito dell'*Era Novella* anche per le lezioni pubblicate in più ampia stesura dal *Pungolo* e già ristampate dal Cortese); ma l'edizione si raccomandava soprattutto per il diretto controllo compiuto dall'editore sul testo dei giornali. Senonché l'intero materiale risultava poi caoticamente distribuito tra capitoli e note, nel discutibile intento di sostituire all'ordine desanctisiano di trattazione un astratto ordine cronologico degli argomenti.

Nella nostra precedente edizione (F. De S., *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. I, *Alessandro Manzoni*, Bari, Laterza, 1953) noi adottammo il materiale fornito dal Cortese nel citato volume primo della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, preoccupandoci di migliorarne il testo, grazie al controllo della *Nuova Antologia*, dei *Nuovi saggi critici* nelle edizioni del 1872 e del 1879, dei manoscritti (per i saggi), e delle copie del *Pungolo* (per le lezioni IX-XIII); ma trascurando i successivi ritrovamenti.

A due anni di distanza usciva presso l'editore Einaudi il vo-

lume sul *Manzoni* della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini (Torino, 1955). Quest'opera si avvantaggiava su tutte le precedenti per la ricchezza del materiale pubblicato: i saggi e le prime quindici lezioni nel loro testo integrale, desunto da *La Libertà* (le prime otto), dal *Pungolo* (IX-XIII) e da *L'Era Novella* (XIV-XV); oltre a una nutrita appendice di appunti sparsi sul Manzoni, di cui daremo conto più oltre. Vi mancava però la sedicesima lezione, già scoperta e pubblicata, come s'è visto, dall'Arcari, sia pure nell'apparato delle note e in una forma disorganica. Una riedizione popolare del volume einaudiano può considerarsi infine il *Manzoni* a cura di Alberto Asor Rosa e con prefazione di Carlo Muscetta, uscito presso l'editore Feltrinelli nella collana dell'Universale Economica (Milano, 1958): con l'unica novità, rispetto all'edizione maggiore, dell'inclusione di una parte della sedicesima lezione, quella riguardante il personaggio di don Rodrigo.

La presente edizione si propone da un lato di colmare le lacune editoriali della nostra precedente, e dall'altro di fornire finalmente agli studiosi i materiali integrali di tutto il primo corso napoletano (salvo la diciassettesima e ultima lezione che non fu pubblicata, come s'è visto) accuratamente controllati sul testo delle pubblicazioni originali. In appendice al volume abbiamo poi riprodotto alcune pagine extra-napoletane sul Manzoni: ossia gli appunti delle lezioni zurighesi del 1858 sul romanzo storico e i *Promessi Sposi*, raccolti dal discepolo Teodoro Frizzoni, pubblicati per la prima volta da Sergio Romagnoli nella *Rivista di Bergamo* (dicembre 1954), successivamente ripubblicati nel volume F. De S., *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti*, a cura di S. Romagnoli (Liviana Editrice in Padova, 1955), e inclusi nelle edizioni Einaudi e Feltrinelli; la lezione zurighese del 1858-59 sul *Cinque Maggio*, raccolta da Vittorio Imbriani, pubblicata la prima volta dal Cortese nel citato vol. I della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, quindi da Muscetta e Puccini nelle edizioni Einaudi e Feltrinelli; e infine la conferenza su don Abbondio tenuta a Firenze nel Circolo filologico la sera del 25 novembre 1873, raccolta dallo studente Apollo Lumini e pubblicata sulla *Nazione* del 3 dicembre 1873, da dove la riprodussero *La piccola rivista* di Roma del gennaio 1892 (a cura di M. Mandalari), *Il Fortunio* di Napoli del 31 marzo 1892 e il *Corriere di Napoli* dell'11-12 maggio 1893:

conferenza anch'essa inclusa dal Cortese nel citato volume manzoniano, quindi dall'Arcari in *op. cit.*, da noi nella precedente edizione e da Muscetta e Puccini nelle edizioni Einaudi e Feltrinelli. Restano pertanto escluse da questo volume le lezioni sul Manzoni della prima scuola napoletana e la *Prolusione* zurighese del 1856 con l'analisi del *Marzo 1821*: le prime da pubblicarsi assieme alle altre lezioni della prima scuola napoletana nel secondo volume delle *Memorie, lezioni e scritti giovanili*, in preparazione per questa medesima collezione; la seconda già pubblicata nei *Saggi critici* a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, vol. II. Il materiale del presente volume risulta quindi distribuito in tre sezioni: *a*) i quattro saggi del 1872-73; *b*) le lezioni del 1872; *c*) un'appendice comprendente le pagine extra-napoletane.

SAGGI

Per il testo dei saggi abbiamo direttamente riveduto la *Nuova Antologia*, i *Nuovi saggi critici* nelle edizioni del 1872 e del 1879, e i manoscritti autografi. Laddove le lezioni erano differenti, ci siamo attenuti all'ultima redazione approvata dall'Autore (salvo eccezioni a loro luogo indicate). Abbiamo inoltre tenuto presenti gli editori che ci hanno preceduto, ossia il Croce, il Gentile, il Cortese, l'Arcari, il Contini (*Scelta di scritti critici* di F. De S. a cura di G. Contini, Torino, UTET, 1949) e ultimamente il Muscetta-Puccini. Discostandoci dagli esempi del Croce e del Gentile, editori eccessivamente solleciti di correzioni e ritocchi ispirati alla convinzione di una « poca compiutezza formale » di questi saggi [9],

---

[9] B. Croce, *Prefazione* a *Scritti varii, inediti o rari di F. De S.*, ed. cit., p. XXII. Il Gentile, pur non formulando esplicite censure sulla scrittura desanctisiana dei saggi, dimostra di seguire in fatto il Croce col conservarne in gran parte le correzioni. Diamo qui qualche esempio indicativo di interventi crociani e gentiliani sul testo dei saggi, avvertendo che la numerazione è condotta sulla nostra edizione e che indicheremo con *Cr* e *Ge* rispettivamente l'edizione Croce e quella Gentile. P. 4 r. 26: « La dea Ragione e la comunione de' beni avea per risposta », *Cr* (*Ge*): « La dea Ragione e la comunione de' beni aveano per risposta » (ma l'uso del verbo al singolare con due o più soggetti al singolare è normale in De S.: cfr. p. 35 r. 27: « il cui porta-bandiera fu in ultimo Vincenzo Monti, e Pietro Giordani »; p. 47 rr. 11-12: « dalla esagerazione d'ideali intellettivi e astratti è uscito Parini, Alfieri e Foscolo »; p. 85 r. 14: « linguaggio e stile non è costruito *a priori* »). P. 6 r. 13: « di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello », *Cr* (*Ge*): « di conciliarlo col sentimento religioso e di mostrare che anzi quello » (dov'è da notare, a parte la posposizione dell'*anzi*, l'abolizione di una costruzione asindetica, così caratteristica di uno stile rapido e corrente come quello desanctisiano; correzioni analoghe a p. 6 r. 32: « trasformandoli, assimilandoli a sé »; p. 26 r. 29: « generalizzate, alzate a regola, divenute il buon gusto »; p. 34 r. terzultimo: « l'individuo manifestazione, rappresentante di questa o quell'idea »; p. 66 r. 28 : « dev'essere un individuo, avere le sue miserie »). P. 20 r. 32: « cioè a dire i fatti non si succedono », *Cr*: « cioè a

abbiamo limitato i nostri interventi alla correzione delle eventuali sviste dei tipografi, nella persuasione ormai definitivamente acquisita della piena validità letteraria della scrittura desanctisiana, anche là dove essa sembri contrastare, nella sua mossa vivacità di « parlato », con alcune norme espressive generalmente seguite nel discorso scritto. E del resto in tal senso si sono venuti orientando, in misura progressiva, il Cortese, il Contini e il Muscetta-Puccini.

Per la grafia e la punteggiatura ci siamo ugualmente attenuti all'uso desanctisiano. Così il De S., per esempio, mantiene di solito la doppia *i* nei plurali come *giudizii, criterii, straordinarii,* e così via; conserva l'uso della *j* in parole come *ajuto, gioje, pajono,* ecc. (ma su ciò si veda anche la *Nota* di L. Russo, posposta al terzo volume dei *Saggi critici* apparsi in questa stessa collezione, Bari, 1952, pp. 330-31). La punteggiatura desanctisiana, inoltre, è fluida e corrente, con parco uso di segni, in armonia con la rapidità e col calore della sua scrittura. Bisogna dire a questo proposito che il Croce, pressocché fedelmente seguito dal Gentile e dal Cortese, si preoccupò di moltiplicare nel testo le virgole e gli altri segni d'interpunzione, secondo un gusto più riflessivo e architettonico del periodo.

---

dire, i fatti non vi si succedono ». P. 22 r. 12: « non bisogna immaginare che », *Cr* (*Ge*): « non bisogna immaginarsi che ». P. 37 r. penultimo: « per dirlo in una parola », *Cr* (*Ge*): « per dirlo ancora con altra parola ». P. 42 r. terzultimo: « impotente a trasformarla », *Cr*: « impotente a trasformare quella ». P. 44 r. 31: « e tanto vi s'impressiona e vi s'innamora », *Cr*: « e tanto se ne impressiona e vi s'innamora ». P. 52 r. 27: « a scuola o a chiesa », *Cr* (*Ge*): « a scuola o in chiesa ». P. 53 r. 5: « conoscenza mai del tutto dimenticata », *Cr* (*Ge*): « conoscenza non mai del tutto dimenticata ». P. 53 r. 31: « penetra fattiziamente », *Cr* (*Ge*): « penetra fittiziamente » (« fattizio » per « fittizio » è di norma nel De S.). P. 54 rr. 14-15: « in un tempo, che fra tanti tristi », *Cr*: « in un tempo, in cui fra tanti tristi ». P. 55 r. 15: « se non perché se l'ha fatta Manzoni », *Cr*: « se non perché se l'è fatta Manzoni ». P. 59 rr. 29-30: « la potenza di rifletterli nel suo spirito », *Cr* (*Ge*): « la potenza di farli riflettere nel suo spirito ». P. 66 r. 33: « E chi guarda alla storia dell'ideale nel mondo moderno », *Cr* (*Ge*): « E chi guarda all'ideale nella storia del mondo moderno ». P. 74 r. 27: « succeduta l'acutezza, che è la sua caricatura », *Cr* (*Ge*): « essendo succeduta ad essa l' ' acutezza ', che è la sua caricatura ». P. 75 r. 25: « che relazione tenga don Abbondio », *Cr*: « che relazione abbia don Abbondio ». P. 77 r. 31: « Una situazione delle più interessanti è quando », *Cr* (*Ge*): « Una situazione delle più interessanti si ha quando ». P. 83 r. 24: « C'è nel teatro del mondo due temperature », *Cr* (*Ge*): « Ci sono nel teatro del mondo due temperature ». P. 88 r. 8: « e gli caccia d'improvviso », *Cr*: « e gli fa uscir fuori d'improvviso »; ecc. Al testo del Croce dimostra di essersi rifatto direttamente l'Arcari, riproducendone quindi tutte le correzioni e gli eventuali errori.

Per i titoli delle opere e per le citazioni abbiamo conservato, d'accordo coi criteri generali fissati per tutta la collezione, il testo riferito dal De S., alcune volte discordante da quello originale: persuasi dell'importanza di quelle deformazioni per la conoscenza del gusto e dello stesso pensiero desanctisiano.

I. *Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni.* — Varianti della *Nuova Antologia* (*R*) e dei *Nuovi saggi critici* del 1872 (*V72*) rispetto ai *Nuovi saggi critici* del 1879 indicati col numero della pagina e del rigo della nostra edizione:

p. 3 r. 4: « ne' *Sepolcri* di Foscolo e Pindemonte », *R* e *V72*: « ne' *Sepolcri* di Foscolo e di Pindemonte » (lezione da noi adottata);
ivi r. 18: « moderno, fu corso », *R*: « moderno, e fu corso »;
p. 5 r. 1: « in piedi », *R* e *V72*: « in piede »;
ivi r. 11: « ambiente fu costretta », *R*: « ambiente moderno fu costretta »;
ivi r. 13: « restaurazione, ma transazione », *R* e *V72*: « restaurazione, fu transazione »;
ivi r. penultimo: « il senso della natura e del limite », *R* e *V72*: « il senso della misura e del limite » (lez. adottata);
p. 9 r. 4: « e il diritto divino », *R* e *V72*: « e il dritto divino » (lez. adottata: *dritto* per *diritto* è forma normale in De S., come si può vedere da altri suoi passi);
ivi r. 5: « primo entusiasmo religioso, che accompagnava », *R*: « primo entusiasmo, preludio di quell'entusiasmo religioso, che accompagnava »;
p. 16 r. 31: « il *Cinque Maggio*! Non ci vorrei la coda », *R* e *V72*: « il *Cinque Maggio*! Ma non ci vorrei quella coda ».

II. *La poetica di Manzoni.* — Abbiamo accettato le seguenti correzioni del Croce al testo della *Nuova Antologia* (*R*):

p. 20 r. terzultimo: « hai come tante proposizioni », *R*: « ha come tante proposizioni »;
p. 25 r. 28: « intravvedi già la catastrofe », *R*: « intravvede già la catastrofe »;
ivi r. 29: « Hai dunque una esposizione », *R*: « Ha dunque una esposizione »;
p. 31 r. quartultimo: « scoppia in occasione del dramma », *R*: « scoppia in occasione dal dramma »;
p. 33 r. 25: « Se difetto c'è, il difetto », *R*: « Se difatto c'è il difetto »;

p. 34 r. 10: « il reale della natura e il reale della storia », *R*: « il reale della natura è il reale della storia »;

ivi r. 24: « è, come dice Tasso », *R*: « e, come dice Tasso »;

ivi r. 30: « maneggiati dall'immaginazione », *R*: « maneggiate dall'immaginazione »;

p. 36 r. 27: « scambiata con esso reale », *R*: « scambiato con esso reale ».

A p. 19 rr. 11-12 abbiamo lasciato, a differenza di tutti gli altri editori, l'erroneo scambio tra Augusto e Federico (Schlegel), evidentemente un *lapsus* dello stesso De S. (del resto l'errore è ripetuto nella quinta lezione, p. 156 di questo volume). A p. 27 r. 3 abbiamo rispettato la lezione di *R*: « bene apparecchiare gli affetti », corretta da tutti i precedenti editori in « bene apparecchiare gli effetti ». Per convalidare la lezione di *R* rimandiamo a p. 26: « Adunque scene ben distribuite, caratteri ben graduati, *patetico bene apparecchiato* »; frase che si richiama a sua volta a una precedente (p. 25): « La trovavano scucita nelle scene, indeterminata nei caratteri, *fredda negli affetti* ».

III. *La materia de' « Promessi Sposi »*. — Di questo saggio e del successivo si conserva, come s'è detto, il manoscritto autografo nel fondo desanctisiano della Biblioteca Nazionale di Napoli. Noi l'abbiamo consultato con profitto per correggere alcune lezioni inesatte della *Nuova Antologia,* ma anche per ripristinare alcune forme arcaiche peculiari del lessico desanctisiano (*gittare* per *gettare, dritto* per *diritto, maraviglioso* per *meraviglioso, istrumento* per *strumento, servigio* per *servizio*), rammodernate da tipografi presumibilmente toscani. Il manoscritto, che presenta una scrittura uguale, chiara e minuta, porta qua e là delle correzioni, e noi ne annoteremo qualcuna che ci è parsa più significativa. Avvertiamo che le citazioni dai *Promessi Sposi* son ricavate dall'edizione del 1827 che il De S., favorevole alle prime stesure, preferiva a quella del 1842 (cfr. p. 249).

Varianti fra il manoscritto (*Ms*) e la *Nuova Antologia,* indicata col numero della pagina e del rigo della nostra edizione:

p. 40 r. 17: « in un bell'impiccio », *Ms*: « in un bell'impaccio »;

ivi r. 19: « facevano essi il lavoro », *Ms*: « facevano loro il lavoro »;

ivi r. terzultimo: « l'Autore parea dire »: quest'espressione manca in *Ms*;

p. 41 r. 24: « diritto di discuterle », *Ms*: « dritto di discuterle » (lez. adottata);

ivi r. 28: « compassione il vedere », *Ms*: « compassione a vedere »;

p. 42 r. 2: « di personaggi », *Ms*: « de' personaggi » (lez. adottata);

ivi r. 27: « un grande interesse religioso e morale », *Ms*: « un grande interesse storico e un grande interesse religioso e morale » (lez. adottata);

ivi r. quartultimo: « Accanto a una storia terrea », *Ms*: « Accanto a una storia ferrea » (lez. adottata);

p. 43 r. 11: « Certo e' ci si mise », *Ms*: « Certo è, ci si mise » (lez. adottata);

p. 44 r. 5: « racconto, ché le avventure », *Ms*: « racconto, che le avventure » (qui e altrove l'edizione Muscetta-Puccini accetta la lezione di *Ms*, considerando il *che* dichiarativo; ma c'è di fatto che nella stampa, che rappresenta l'ultima volontà del De S., esso venne sistematicamente sostituito con *ché*: e non ci sembra qui il caso di pensare a un intervento indiscreto dei tipografi, in quanto la sostituzione richiedeva troppa riflessione);

ivi r. 19: « quel suo fine non l'aveva ottenuto », *Ms*: « quel suo fine non l'aveva avuto »;

p. 47 r. 10: « Chi getta », *Ms*: « Chi gitta » (lez. adottata);

ivi r. 14: « in questo discorso », *Ms*: « in su questo discorso » (lez. adottata);

p. 49 r. 4: « così e così », *Ms*: « così o così »;

ivi r. 28: « E tutto si spiega », *Ms*: « E tutto ti si spiega » (lez. adottata);

p. 50 r. 24: « Lucia rimane quella che è », *Ms*: « Lucia rimane quello che è »;

p. 52 r. 6: « suo strumento », *Ms*: « suo istrumento (lez. adottata);

ivi r. 18: « sulle volontà », *Ms*: « sulla volontà »;

p. 53 r. 4: « e che ora vi riapparisce », *Ms*: « e che ora riapparisce »;

ivi r. 20: « ché questi », *Ms*: « che questi »;

p. 54 r. 2: « che realizzano », *Ms*: « che realizzino »;

p. 55 rr. 3-4: « ideale e reale, accaduto e inventato, storico e poetico », *Ms*: « ideale o reale, accaduto o inventato, storico o poetico »;

ivi r. 20: « piccol numero de' critici », *Ms*: « piccol numero de' critici incontentabili »;

ivi r. 26: « ché questo, *Ms*: « che questo »;

ivi r. 28: « lo guarda da dentro », *Ms*: « lo guarda di dentro »;

ivi r. 29: « acquistano quel valore », *Ms*: « acquistano il valore »;

p. 56 r. 16: « nella lotta che si combatte », *Ms*: « come espressione della lotta che si combatte »;

ivi r. 24: « più o meno risplendono », *Ms*: « più e meno risplendono »;

p. 57 r. 18: « il frate e cacciarlo via », *Ms*: « il frate predicatore e cacciarlo via »;

p. 58 r. terzultimo: « questa non è lotta », *Ms*: « questo non è lotta »;

p. 59 r. 1: « diritti individuali », *Ms*: « dritti individuali » (lez. adottata);

p. 60 r. 4: « Ed è solo su questa via », *Ms*: « Ed è su questa via ».

A p. 56 r. 32 abbiamo lasciato il « don » di *R* e *Ms* (espunto da tutti gli editori) davanti a « Egidio », considerandolo un pittoresco *lapsus* della memoria desanctisiana.

Riferiamo ora alcune correzioni del manoscritto:

p. 40 r. 18: « verso i critici »; prima: « verso i critici di quel tempo »;

p. 41 r. 2: « una critica intenzionale »; prima: « una critica personale e intenzionale »;

ivi r. 28: « storte preoccupazioni »; prima: « storte e meschine preoccupazioni »;

p. 44 rr. 25-26: « In verità, se voleva il romanzo storico quale lo concepiva lui, quel fatterello ecc. »; prima *Ms* aveva: « In verità, se il romanzo storico è quale lo concepiva lui, ben dovea parergli che lo scopo non fosse ottenuto: perché invano cerchi là dentro una idea del secolo nel suo carattere e nella sua fisonomia; anzi ci trovi una idea elevata e pura di un mondo divino, che spesso fa dissonanza, e tu ti maravigli come l'autore sia ito a pescarla proprio in quel mondo mediocre e tristo. Se voleva fare il romanzo storico della sua mente, quel fatterello ecc. »;

p. 46 r. 4: « gustato il libro »; prima: « divorato il libro »;

ivi r. 5: « e libro gustato così è libro riuscito »; seguiva questo brano poi cancellato: « Lasciamo dunque le distinzioni e le sottigliezze, mettiamo da parte le definizioni e le intenzioni, e guardiamo l'opera in sé. »;

p. 47 rr. 28-29: « dagli ideali nudi »; prima: « dagl'ideali nudi e individuali »;

p. 48 rr. 13-14: « di ombre e di luce »; prima: « di ombre e di luce, con tali fregi »;

p. 50 rr. 23-24: « poverette scopertesi in ultimo milionarie »; prima: « poverette su cui piova improvviso una eredità »;

p. 51 r. 15: « sviluppare il suo ideale »; prima: « collocare il suo ideale »;

p. 53 r. quartultimo: « le classi corrotte »; prima: « la gente corrotta »;

p. 55 r. 29: « e a traverso a quello »; prima: « e a traverso a quello; come una lente. »;

p. 59 r. 19: « ideale democratico »; prima: « ideale democratico, conforme agli spiriti del vangelo ».

IV. *I « Promessi Sposi »*. — Varianti fra il manoscritto (*Ms*) e la *Nuova Antologia*, indicata con la numerazione della nostra edizione:

p. 61 r. ultimo: « dire a prima vista che esso emerga », *Ms*: « dire che esso emerga »;

p. 62 r. 1: « dal seno del contenuto », *Ms*: « dal seno stesso del contenuto »;

ivi r. 30: « divenuto convenzione », *Ms*: « divenuto convenzionale »;

p. 63 r. 10: « in servizio d'idee », *Ms*: « in servigio d'idee » (lez. adottata);

ivi r. 15: « cioè il poeta », *Ms*: « cioè a dire il poeta »;

ivi r. 21: « La *Divina Commedia*, la *Gerusalemme* », *Ms*: « *La Divina Commedia* e la *Gerusalemme* »;

ivi r. 22: « le *Lusiadi* », *Ms*: « i *Lusiadi* » (lez. adottata);

ivi r. 30: « mondi etici e filosofici e politici ed economici », *Ms*: « mondi etici e filosofici, politici ed economici »;

ivi rr. 33-34: « ad essa e falsificandola », *Ms*: « ad esse e falsificandole » (lez. adottata);

p. 65 r. 9: « è dunque », *Ms*: « è adunque »;

ivi r. 19: « innanzi e non lo dimentichi », *Ms*: « innanzi presente e non lo dimentichi »;

ivi r. penultimo: « penetrata ora in tutt'i rami », *Ms*: « penetrata ora in tutt'i generi e in tutt'i rami »;

p. 66 r. 16: « sé e non altri », *Ms*: « sé e non altro » (lez. adottata);

ivi r. 19: « genere o tipo », *Ms*: « genere e tipo »;

ivi r. 27: « dev'essere », *Ms*: « dee essere »;

p. 67 r. penultimo: « veri e finti », *Ms*: « veri o finti »;

p. 68 r. 27: « di quella parola », *Ms*: « di questa parola » (lez. adottata);

p. 71 r. 30: « lo spinge e lo frena », *Ms*: « lo spinge o lo frena » (lez. adottata);

p. 73 r. 1: « ipocrisia e doppiezza », *Ms*: « ipocrisia o doppiezza » (lez. adottata);

p. 74 r. 2: « che concepiscono », *Ms*: « che concepiscano » (lez. adottata);

ivi rr. 19-20: « più decompone, limita e analizza, più l'esistenza si squaderna », *Ms*: « più squaderna l'esistenza, più decompone, limita e analizza »;

p. 75 r. 32: « il poeta, gettando », *Ms*: « il poeta, gittando » (lez. adottata);

p. 76 r. 22: « e il meraviglioso », *Ms*: « e il maraviglioso » (lez. adottata);

ivi r. 27: « E non sono le piramidi », *Ms*: « E non sono solo le piramidi » (lez. adottata);

p. 77 r. 29: « capolavori d'eloquenza », *Ms*: « capilavori d'eloquenza »;

p. 78 r. 16: « a batter le mani, a gridar viva », *Ms*: « a batter le mani e a gridar viva »;

ivi r. 27: « egli è per salvare la pelle », *Ms*: « gli è per salvare la pelle » (lez. adottata);

p. 79 r. 32: « gli rovescia tutto il discorso », *Ms*: « gli rovesciano tutto il discorso » (lez. adottata);

p. 80 r. 18: « toccasse a lui mettersi in ginocchio », *Ms*: « toccasse a lui a mettersi in ginocchio »;

ivi r. 29: « tratto comico, il quale ci cava », *Ms*: « tratto comico, che ci cava »;

ivi r. 30: « e ci conduce », *Ms*: « e ci riconduce » (lez. adottata);

p. 81 r. 27: « Esso è la faccia », *Ms*: « Essa è la faccia » (lez. adottata);

p. 82 r. 5: « moti e paure e crudeltà di plebe », *Ms*: « moti e paure e credulità di plebe » (lez. adottata; v. del resto p. 77: « Veggasi con quanta finezza è descritta e con quanta verità è messa in azione l'insorta plebe di Milano, quando assale il Vicario, *e quando si fa giocare da Ferrer* »; d'altra parte è spiegabile che il tipografo avesse frainteso il termine, anche perché esso era scritto in caratteri più minuti sopra un'altra parola cancellata);

ivi r. 18: « la vecchiarella », *Ms*: « la vecchierella » (lez. adottata);

ivi r. 18: « i monelli », *Ms*: « i monatti » (lez. adottata);

p. 83 r. 19: « carità, se non che riflette », *Ms*: « carità, quando riflette »;

p. 85 r. 2: « facilità di espressione », *Ms*: « facilità di esposizione »;

ivi r. 12: « da sé, faccia modello », *Ms*: « da sé e faccia modello »;

p. 86 r. 26: « che insegnavano la modestia », *Ms*: « che imparavano la modestia »;

ivi r. 27: « i contadini dalle fatiche », *Ms*: « i contadini delle fatiche » (lez. adottata);

ivi r. 29: « la sua espressione è così colorata », *Ms*: « la sua espressione è così colorita » (lez. adottata);

p. 87 r. 7: « si rassomiglia », *Ms*: « si somiglia »;

ivi r. 10: « fino il Gervasio e Tonio », *Ms*: « fino Gervasio e Tonio » (lez. adottata);

ivi r. 17: « come d'un animale », *Ms*: « come di animale »;

ivi r. 29: « sinuosità più sfuggevoli », *Ms*: « sinuosità più fuggevoli » (lez. adottata);

p. 88 r. 15: « quasi di uomo », *Ms*: « come di uomo »;

ivi r. 19: « sicuro lido », *Ms*: « securo lido »;

p. 89 r. 29: « di lombardismi e di toscanismi », *Ms*: « di lombardismi e di toscanesimi »;

p. 90 r. 7: « volentieri da tutte le classi », *Ms*: « volentieri e da tutte le classi »;

ivi r. 9: « a se stesso, morto », *Ms*: « a se stesso, e morto »;

ivi r. 11: « ebbe pure tale testimonianza », *Ms*: « ebbe tale testimonianza ».

Abbiamo accolto una correzione del Croce al testo di *R* e di *Ms* a p. 84 r. 4: « previene la tua », *Ms* e *R*: « previene la sua ». Abbiamo invece lasciato a p. 72 r. 10 la forma « stravizzi » di *R* e *Ms*, corretta in « stravizi » da tutti gli editori; « stravizzo » è infatti il vocabolo adoperato dal Manzoni all'inizio del cap. XXXIII nell'edizione del '27, a proposito dei diporti di don Rodrigo durante la peste: « Tornava da un ritrovo d'amici soliti a radunarsi a stravizzo ».

Riferiamo alcune correzioni del manoscritto:

p. 62 r. 15: « perfezione morale »; prima: « perfezione morale e logica »;

ivi r. 19: « momenti esteriori del suo organismo »; prima: « parti organiche di quel mondo ideale »;

p. 69 r. 6: « e di cuore, il poeta »; prima: « e di cuore, essa è la statua dell'innocenza. Il poeta »;

ivi r. 36: « è una immagine »; prima: « è una immagine vivente »,

p. 70 r. 17: « la è una brava donna di villaggio. »; seguiva questa frase: « Il positivo e lo storico ha niente di più reale, che questo personaggio d'immaginazione? »;

p. 77 rr. 13-14: « straordinario. Mentre l'occhio sagace ecc »; prima: « straordinario. Ha innanzi a lui a un tempo il di dentro e il di fuori, e mentre l'occhio sagace ecc. »;

p. 78 r. 25: « giudizio è sincera. »; seguiva questa frase: « E così giudica il gentiluomo, folla anche lui »;

p. 80 rr. 25-7: « Trasmutazioni così estreme... e del gentiluomo »: questa frase fu aggiunta dopo (si trova sul retro della pagina);

p. 82 r. 5: « moti e paure e credulità di plebe »; prima: « moti incomposti di plebe »;

p. 84 rr. 9-10: « e riconduce l'equilibrio »; prima: « e fa il suo risolino »;

p. 85 rr. 22-23: « ogni esagerazione ed ogni complicazione »; prima: « ogni esagerazione e l'osservazione sincera e compiuta esclude ogni complicazione e affettazione »;

p. 90 r. 7: « e volentieri e da tutte le classi »; prima: « e volentieri anche negli strati più bassi ».

LEZIONI

Per il testo di tutte le lezioni ci siamo serviti, come s'è detto, del controllo diretto dei giornali *La Libertà, Il Pungolo* e *L'Era Novella* [10]. Quanto alle lezioni IX-XIII, pervenuteci nel duplice resoconto dei due ultimi quotidiani, abbiamo optato per il testo del *Pungolo* (Torraca), in certo senso autorizzato dallo stesso De S. [11] e generalmente più soddisfacente dell'altro sia per la ricchezza del materiale che per il rigore e la correttezza dell'esposizione [12]. Senonché la constatazione generale di una maggiore concisione degli appunti dell'*Era Novella,* è passibile di alcune eccezioni. A parte la registrazione più frequente di certi movimenti col-

---

[10] Nella Biblioteca Nazionale di Firenze abbiamo potuto consultare i numeri della *Libertà,* eccetto quelli del 3, 14, 20, 21, 22, 23, 27, 28 e 29 marzo, mancanti nella collezione; e l'intera serie dell'*Era Novella.* Nella stessa biblioteca abbiamo anche ritrovato le copie del *Pungolo* già esistenti nella Biblioteca Lucchesi-Palli di Napoli e lì consultate a suo tempo dal Cortese e successivamente da noi per la precedente edizione. Nella Biblioteca Provinciale di Avellino (Emeroteca Tozzoli) abbiamo consultato le copie della *Libertà* mancanti nella Nazionale di Firenze.

[11] Cfr. l'*Introduzione* al saggio su *Leopardi,* ed. cit., p. 1. Il De S. parla esplicitamente delle lezioni pubblicate sul *Roma,* ma tutto il contesto riguarda i tre primi corsi, e quindi anche quello sul Manzoni.

[12] Citiamo alcune scorrettezze dell'*Era Novella*: p. 219 r. 9: « il suo mondo morale e religioso non è quello di Goethe ecc. », *Era Novella*: « Il suo mondo morale e reale non è il mondo di Goethe ecc. »; p. 228 rr. 3-4: « chiamò tutto a nuovo esame, e pubblicò il *Discorso sul romanzo storico* », *Era Novella*: « richiamò a novello esame il suo romanzo e pubblicò il discorso del Romanticismo in Italia »; p. 247 rr. 23-24: « fin dal principio presenta un quadretto di genere », *Era Novella*: « vi presenta fin da prima una specie di quadro di getto »; p. 248 r. 1: « nella proporzione e armonia delle parti », *Era Novella*: « nella proprietà e nell'armonia di essa [rappresentazione] »; p. 249 rr. 8-9: « Torquato Tasso fu il poeta della reazione del Concilio di Trento », *Era Novella*: « Torquato Tasso infatti fu il poeta che sorse come reazione contro il Concilio di Trento »; ecc.

loquiali (« Ed abbiamo visto pure », « Io vi dirò in breve », « E voi vedete quel che accade », « essi, l'indovinate, sono », ecc.; fino alla trascrizione sistematica del vocativo « signori », costantemente omesso dal Torraca), è possibile anche rinvenire nel testo dell'ignoto uditore alcuni elementi sostanzialmente integrativi del discorso fornito dal Torraca. Complessivamente si può notare che questi elementi, piuttosto scarsi nelle lezioni IX-XI, spesseggiano nelle altre due, tanto da collocare il testo dell'*Era Novella* quasi alla pari, per compiutezza se non per rigore, col testo del *Pungolo*. Perciò noi ci siamo decisi a riportare nell'apparato critico il testo integrale di quei resoconti, anche per mettere il lettore in grado di farsi un'idea più esatta dei due intercettatori.

Nei confronti del testo dei giornali, folto di locuzioni familiari e molto spesso approssimativo nella sua estemporaneità (ma non privo di una sua fresca suggestione, proprio in grazia di quella forma mossa e colorita e delle sue forti sprezzature, così congeniali al De S. oltre la stessa tirannia dell'improvvisazione [13]), abbiamo cercato di mantenerci il più possibile fedeli, ritoccando solo quei passi che risultavano oscuri o senz'altro corrotti. Anche per quanto riguarda la punteggiatura siamo intervenuti con nostri ritocchi solo in quei casi in cui lo richiedeva la chiarezza del discorso, rispettando in generale la sobrietà dei giornali, anche in questo vicina ai modi originali della scrittura desanctisiana. Per i titoli delle opere e per le citazioni abbiamo conservato, come s'è già fatto per i saggi, la lezione dei giornali, salvo nei casi in cui ci è sorto il sospetto che la deformazione fosse da attribuirsi ad errore di trascrizione degli uditori o, più probabilmente, ad errore di lettura dei tipografi. Un discorso a parte meritano tuttavia le ci-

---

[13] Il Torraca arrivava addirittura a preferire le lezioni ai saggi originali, esprimendo il rammarico suo e dei suoi condiscepoli per la rimanipolazione compiuta dal De S. nei riguardi dei materiali del primo e dell'ultimo corso: « La materia di quel primo corso, il professore riordinò e riassunse in parecchi saggi. Pensava che, ai lettori delle riviste e dei volumi, non doveva esser presentata con la larghezza di esposizione e l'abbondanza di esempi e di prove convenienti a lezioni universitarie. Noi non sapemmo risolverci a dargli ragione, né allora, né quando, allo stesso modo, rielaborò e condensò il corso sul Leopardi. La forma ricca, varia, mossa, calda della trattazione orale, ci pareva impoverita, mortificata da quella severa cura di brevità e di rilievo. Le idee sostanziali erano le stesse; ma ci pareva non avessero più il calore e il colorito, con cui erano sgorgate dalle sue labbra » (*La settimana*, numero citato, p. 404).

tazioni dai *Promessi Sposi* contenute nelle lezioni XIV-XV (*Era Novella*). Qui, in conformità con le predilezioni manifestate dal De S. negli ultimi due saggi e nelle stesse lezioni raccolte dal Torraca, abbiamo puntualmente ricondotto le citazioni del romanzo, riferite dall'ignoto uditore nella lezione del '42, alla lezione del '27.

Ne è venuto così un testo radicalmente diverso da quello fornito a loro tempo dal Croce (*Cr*) e dal Gentile (*Ge*), preoccupati essenzialmente di offrire una versione più stringata e meno provvisoria dei vari resoconti. Senonché, se da un lato le correzioni crociane e gentiliane si risolvevano nell'elaborazione di un testo formalmente più rigoroso, dall'altro lato esse tendevano ad attenuare la fresca vivacità del discorso desanctisiano, riconducendolo a un modello di prosa letterariamente più sostenuto (con una conseguente moltiplicazione dei segni d'interpunzione, nel senso già indicato a proposito dei Saggi). Diamo qui alcuni esempi di tali correzioni dirette a « purgare » l'espressione presumibilmente desanctisiana:

p. 119, r. 11: « tiene in mira », *Cr*: « ha di mira »;

p. 121 r. 17: « capisce sé », *Cr*: « intende sé »;

p. 124 r. 15: « quando ha a fare con questi due », *Cr*: « quando si trova innanzi questi due »;

p. 132 rr. 15-17: « e se protraete ancora per poco questa situazione, diventa languida; nulla la farebbe camminare », *Cr*: « e se protraete ecc. si cade nel languido »;

ivi r. 18: « Il poeta inventa una specie di macchinetta », *Cr*: « Il poeta ricorre, starei per dire, a un espediente » (la stessa espressione a p. 143 r. 15: « tutto ciò si riduce a una semplice macchinetta poetica », *Cr*: « tutto ciò si riduce ad una semplice macchina poetica »);

p. 134 rr. 22-23: « quell'amore tenace che non può cacciar via », *Cr*: « quell'amore tenace che non può strappar dalla sua anima »;

p. 135 r. 6: « Il poeta invece vi gitta come un antecedente tutta la storia terrena di lei », *Cr*: « il poeta invece pone ecc. » (analogamente a p. 187 r. 24: « l'autore vi gitti il nome della figlia e della moglie del Carmagnola », *Ge*: « l'autore vi dia ecc. »);

p. 145 r. 21: « sarebbe una storpiatura », *Cr*: « sarebbe una sconciatura »;

p. 203 rr. 15-16: « si vedono alcuni darsi alle gambe », *Cr*: « si vedono alcuni cedere, sparpagliarsi »;

p. 214 r. 11: « Manzoni... fece un canto », *Cr*: « Manzoni... scrisse un canto »;

p. 288 r. 17: « giorno appuntato », *Cr*: « giorno stabilito »;

p. 163 r. 7: « siffatte cose », *Ge*: « una materia siffatta »;
ivi r. 15: « il suo caro Schlegel », *Ge*: « il suo Schlegel »; ecc.

Questo lavoro di smussamento veniva a coinvolgere talvolta alcuni giudizi e definizioni, ritenuti evidentemente troppo bruschi per un discorso scritto:

p. 123 r. 8: « quel personaggio [il Marchese di Posa dello Schiller] è rimasto un intrigante », *Cr*: « quel personaggio diventa qualche cosa di simile a un intrigante »;

p. 130 r. 16: « Un poeta volgare, come Vincenzo Monti », *Cr*: « Un poeta di minor grado, come Vincenzo Monti »;

p. 164 rr. 10-12: « Il *Conciliatore*, che sotto pretesto di conciliare gettò le passioni della nuova generazione nel classicume », *Ge*: « Il *Conciliatore* che ecc. gettò le passioni delle nuove generazioni nelle dispute letterarie, levando la bandiera del romanticismo »;

p. 189 r. 10: « [Manzoni] non vi dà subito la commozione, difetto che ha talvolta Alfieri », *Ge*: « non vi dà ecc., come fa talvolta Alfieri »; ecc.

Rientrano naturalmente in questo discorso alcune omissioni di frasi o di interi periodi: p. 119 rr. 5-6: « i papi già avean cominciato a scomunicare » (mancante in *Cr* e quindi in *Ge*); p. 138 rr. 13-14: « Senza che si possa dire che dall'immaginazione del Manzoni sia sorto un uomo o una donna » (mancante in *Cr* e quindi in *Ge*); p. 180 rr. 7-8: « componendo egli pensa ai fischi del *parterre* » (mancante in *Cr* e quindi in *Ge*); ecc. La libertà d'azione dei due editori si estendeva infine sino alla possibilità di rettifiche storiche alle affermazioni del giornale: p. 126 rr. 34-36: « un'intera storia - la quale poi il Sestini diluì in una novella, prima che Manzoni concepisse la sua Ermengarda », *Cr*: « storia che il Sestini diluì ecc., nel tempo stesso che Manzoni concepiva la sua Ermengarda »; p. 178 r. 8: « i limiti messi all'arte da Aristotele », *Cr* (e *Ge*): « i limiti messi all'arte dagl'interpreti di Aristotele »; p. 214 r. 16: « gli Austriaci dominavano a Napoli e a Torino », *Cr*: « gli austriaci intervennero a Napoli e a Torino »; ecc. Queste ed altre libertà comportavano i criteri editoriali del Croce e del Gentile, e la nostra esemplificazione potrebbe estendersi ancora per lungo tratto. Ma prima di dedurne troppo severe censure di « infedeltà » o di « tendenziosità », bisogna riflettere sul tempo in cui quelle edizioni vennero pubblicate: quando cioè il De S. rappresentava un autore ancora da rivalutare o comunque da dis-

seppellire, piuttosto che un classico da restituire alla sua più genuina e sia pur confidenziale realtà. E del resto già l'edizione Gentile del 1922 conteneva tutti i materiali manzoniani del De S. allora reperibili.

Di una quasi totale aderenza al testo dei giornali si può parlare invece per il Cortese (*Co*), sia riguardo alle lezioni desunte dal *Pungolo* e pubblicate nel primo volume della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, sia per le lezioni recuperate posteriormente dalla *Libertà* e pubblicate nella *Poesia cavalleresca*. Ma nelle edizioni del Cortese, ai pregi di una maggiore aderenza ai testi originali non sempre corrisponde un'adeguata correttezza testuale. Ci limitiamo qui a elencare alcuni evidenti errori di quelle edizioni:

p. 96 r. 2: « colui che stava alla cima di essa [società] », *Co*: « colui che stava alla cima di esso »;

ivi r. 29: « Patria, Umanità, Virtù », *Co*: « patria, maternità, virtù »;

p. 97 r. 14: « È un uomo vivente », *Co*: « È un nome vivente »;

p. 114 r. 11: « Che cosa è », *Co*: « Che essa è » (così anche il giornale);

p. 154 r. 4: « il poeta esce dalla sua generalità lirica », *Co*: « il poeta esce dalla sua generosità lirica »;

ivi r. 13: « a cominciare dal papa... e dal re », *Co*: « a cominciare dal papa... e del re »;

p. 155 r. 3: « la grand'ombra di questa realtà », *Co*: « la grand'orma di questa realtà »;

p. 157 r. 21: « A lui non importa », *Co*: « A noi non importa »;

p. 159 r. 19: « cerca farsi un'immagine », *Co*: « cerca farci un'immagine »;

p. 223 r. 27: « V'ho mostrato », *Co*: « Vi ha mostrato »;

p. 229 r. 17: « mondo ideale e poetico », *Co*: « mondo ideale e politico » (così anche il giornale);

ivi r. 21: « mondo ideale, poetico », *Co*: « mondo ideale, politico »;

p. 237 r. 26: « morale pratica », *Co*: « morale e pratica »;

p. 240 r. 6: « ai poveri, agl'infelici, agli oppressi », *Co*: « ai poveri, agl'infelici, agli oppressori » (così anche il giornale);

p. 245 r. 12: « l'intenzione di creare », *Co*: « l'intenzione di cercare »;

p. 254 r. penultimo: « corre e corre coll'immaginazione », *Co*: « corre e corre all'immaginazione »;

p. 260 r. 24: « di cui vi ho detto », *Co*: « di cui vi detto » (così anche il giornale);

ivi r. 32: « Il lago a un punto dov'è il ponte divien fiume », *Co*; « Il lago ha un punto dove il ponte divien fiume »; ecc.

Editore relativamente più attento si dimostra invece l'Arcari (*Ar*); ma il suo testo, ispirato del resto a intenti scolastici e divulgativi, oscilla continuamente tra una volontà di aderenza alle forme genuine dei giornali (spinta talvolta fino all'accettazione supina di alcune lezioni evidentemente difettose: p. 110 r. 18: « che cosa rende immortale quegl'inni? »; p. 173 r. 21: « là si rivolgano tutte le aspirazioni »; p. 150 r. ultimo: « e dell'impressione »; ecc.: per cui si vedano le nostre relative correzioni) e un bisogno spesso ingiustificato di ritocchi di tipo crociano o gentiliano, naturalmente più fitti per quelle lezioni in cui si poteva ricavarli autorevolmente dai due primi editori. Per questa via, anzi, l'Arcari perviene a delle curiose contaminazioni, rendendo difettoso ciò che era separatamente corretto nei giornali e nelle edizioni Croce e Gentile. Ecco alcuni esempi:

p. 126 r. 5: « temi fermentati », *Cr*: « personaggi svoltisi », *Ar*: « personaggi fermentati »;

p. 282 rr. 23-24: « la sua intenzione quindi, allorché la chiamava, non era di vedere se c'era », *Cr* e *Ge*: « allorché la chiamava, non era dunque per vedere se c'era », *Ar*: « la sua intenzione quindi, allorché chiamava, non era dunque per vedere se c'era »;

p. 284 rr. 13-14: « Non c'era niente di più sicuro per far saltar don Abbondio dal seggiolone che il sentire la nuova portata in giro », *Ge*: « Non c'era niente ecc. che il dirgli che la nuova sarebbe stata portata in giro », *Ar*: « Non c'era niente ecc. che il dirgli la nuova portata in giro »; ecc.

Ma a parte questi casi particolari, si dovrà parlare di vere e proprie lezioni scorrette per esempi come i seguenti:

p. 96 r. 19: « gli danno la forma », *Ar*: « gli danno la forza »;

p. 98 r. 18: « non esistente in fatto nell'animo », *Ar*: « non esistente in fatto dell'animo »;

p. 102 r. 20: « disputava di lingua », *Ar*: « disputava la lingua »;

p. 112 r. 9: « invoca Dio contro gli oppressori della Polonia », *Ar*: « invoca Dio contro gli oppressi della Polonia »;

p. 113 r. 5: « quell'affermarsi come sé », *Ar*: « quell'affermarsi con sé »; ecc.

A un criterio di completa aderenza alle forme dei giornali, salvo « pochi indispensabili ritocchi », s'ispira invece l'edizione di Muscetta e Puccini (*MP*), essenzialmente convinti della corret-

tezza dei resoconti, comprovata anche da alcuni *errata-corrige* inseriti nei giornali dove le lezioni venivano pubblicate (*op. cit.*, p. LXXV). Ma non sempre questo criterio, che senz'altro condividiamo, ci pare sia stato applicato con la dovuta opportunità. In più luoghi infatti quell'aderenza ai giornali si risolve in una pura riproduzione diplomatica di essi, laddove un sia pur cauto intervento critico si rendeva necessario per la chiarezza o addirittura per la correttezza del testo. Citiamo alcuni esempi di lezioni scorrette od oscure dei giornali (*R*), riprodotte da *MP*:

p. 104 r. 1: « La sua vista s'è allargata », *MP* (*R*): « La sua vita s'è allargata »;

p. 124 r. 7: « gli lampeggia » (così già *Ar*), *MP* (*R*) « gli campeggia »;

p. 113 r. 21: « si rivolgono », *MP* (*R*): « si rivolgano »;

p. 185 r. 18: « produrrebbe un effetto », *MP* (*R*): « produrrebbe con effetto »;

p. 278 rr. 21-23: « quando poi, siccome pure aveva preso animo, l'altro compagno che non aveva ancora parlato, ricorrendo al ragionamento del più forte, ruppe il dialogo », *MP* (*R*): « siccome pure aveva preso animo, quando poi l'altro compagno ecc. »;

p. 279 r. 33: « e non c'è cosa che faccia più impressione » (così già *Cr*), *MP* (*R*): « e non c'è più che faccia impressione »;

p. 280 r. 28: « In quella digressione dunque » (così già *Cr*), *MP* (*R*): « In quella dunque »; ecc.

In numerosi altri casi, invece, quasi tutti riconducibili a quei brani che erano stati già editi dal Croce, dal Gentile o dal Cortese, le correzioni di *MP*, ricavate dai citati editori, non ci sono sembrate opportune, perché non richieste da ragioni di chiarezza o di correttezza, ma piuttosto da ragioni di « decoro », in contrasto con quei criteri di fedeltà professati all'inizio e giustamente seguiti in altre occasioni. Diamo qui un elenco di correzioni desunte da *Cr*, da *Ge* o da *Co*, a nostro parere superflue:

p. 93 r. ultimo: « sieno », *MP* (*Co*): « saranno »;

p. 118 rr. 21-23: « tanto da parte di quelli che parlano in nome di Dio che da parte di quelli i quali son contro Dio, di chi scomunica e di chi è scomunicato », *MP* (*Cr*): « tanto da parte ecc. in nome di Dio quanto da parte ecc., da parte di chi scomunica e di chi è scomunicato »;

p. 119 r. 30: « rispetto alla letteratura », *MP* (*Cr*): « di fronte alla letteratura »;

p. 124 r. 19: « la parte propria della donna », *MP* (*Cr*): « la parte tutta propria della donna »;

p. 126 r. 32: « il tempo nel quale », *MP* (*Cr*): « il tempo in cui »;

p. 127 r. 19: « vede questa giovinetta », *MP* (*Cr*): « vede Ermengarda giovinetta »;

p. 132 r. 12: « Vuol dire di un altr'uomo », *MP* (*Cr*): « Vorrebbe parlare di un altr'uomo »;

p. 137 r. 9: « possono riepilogare », *MP* (*Cr*): « possano riepilogare »;

p. 147 r. 1: « appena ci è il baleno », *MP* (*Cr*): « appena si ha il baleno »;

p. 154 rr. 21-22: « e ne è venuto fuori un coro », *MP* (*Co*): « e non è venuto fuori che un coro »;

p. 158 r. 9: « questa successione mi rappresenta », *MP* (*Co*): « questa successione rappresenta »;

p. 161 rr. 7-8: « a suo arbitrio », *MP* (*Ge*): « ad arbitrio »;

ivi r. 24: « destramente, e quando », *MP* (*Ge*): « destramente; ma quando »;

p. 164 r. 25: « il suo giudizio che è infallibile », *MP* (*Ge*): « il suo giudizio, e infallibile »;

p. 165 r. 21: « realtà. E ciò non solo », *MP* (*Ge*): « realtà, e non solo »;

p. 167 rr. 17-18: « vi trovate l'informe », *MP* (*Ge*): « vi trovate innanzi l'informe »;

p. 176 r. 17: « entrambi formano », *MP* (*Cr*): « entrambi i poemi formano »;

p. 187 r. 4: « quando poi fece l'*Adelchi* », *MP* (*Ge*): « quando poi scrisse l'*Adelchi* »;

p. 213 r. 27: « Questo non ha l'entusiasmo del Coro del *Carmagnola* », *MP* (*Cr*): « Questo coro non ha l'entusiasmo di quello del *Carmagnola* »; ecc.

Segnaliamo infine alcuni errori dell'edizione *MP*:

p. 96 r. 2: « alla cima di essa », *MP*: « alla cima di esso »;

p. 130 r. 30: « impressione di quanto », *MP*: « impressione che di quanto »;

p. 154 r. 13: « e dal re », *MP*: « e del re »;

p. 206 r. 13: « vittime », *MP*: « vittima »;

p. 239 r. 28: « come oppressione », *MP*: « come oppressore »;

p. 290 r. 19: « forma complessa », *MP*: « forma complessiva »;

p. 299 r. penultimo: « il pensiero artistico del romanzo ci rimane », *MP*: « il pensiero artistico ci rimane »; ecc.

Crediamo così di aver dato un'idea del lavoro compiuto dagli editori che ci hanno preceduto. Quanto di quel lavoro ci è parso

valido agli effetti di una giusta lettura del testo, abbiamo cercato di utilizzarlo nelle nostre correzioni, riferendo di volta in volta tra parentesi la sigla dell'editore a cui eravamo debitori del suggerimento.

Avvertiamo qui che nel testo, per comodità del lettore, abbiamo posto sotto l'indicazione numerica di ciascuna lezione un sottotitolo in parentesi, indicante l'argomento.

Lezione I. [*Il Romanticismo e gli* « *Inni sacri* »]. — Il resoconto di questa lezione fu pubblicato, come s'è detto, oltre che da *La Libertà*, anche dall'*Unità Nazionale*, in un articolo a firma di F. F., preceduto da alcune considerazioni generali. Ne riferiamo qui il testo per intero, a titolo di documento.

Io non avevo mai udito il De Sanctis, ma un'antica rimembranza della mia fanciullezza mi durava ancora nella mente. In quella età avevo udito a parlar di lui, giovane, che insegnava a giovani, suoi amici, più che discepoli, che lavorava con essi, e che al culto dell'arte, rifatta dalla sua potente critica, accoppiava il culto della patria, di questa Italia, che ora ci vive dinnanzi, e che allora era un ideale di giovani scolari. Quanta poesia in questa rimembranza!

Si figuri adunque il lettore, con qual animo io sia andato ad udirne la prima lezione! Molti forse ci erano venuti, indotti dallo stesso sentimento; alcuni ancora, memori del De Sanctis di altra volta, di meglio che venti anni fa. Questi ultimi avranno potuto raffrontare il De Sanctis di ieri col De Sanctis del 1848: a me è paruto, che calore e vita il De Sanctis ce ne avesse, quanta poteva averne nei suoi più belli anni; checché egli dica dell'inutile sforzo che ha fatto di ricreare se stesso. La generazione che gli stava attorno, era piuttosto cangiata; ed egli se n'è accorto. La poesia dei sogni e delle speranze era più bella della realtà: l'indefinito sentimento che suscita l'ideale ha più pregio assai della vita, quantunque questa possa essere somigliante al sogno vagheggiato. Il desiderio appagato non vale il tormento soave della speranza; gli ostacoli superati non aguzzano più l'ingegno, mancando la lotta che ingagliardisce e solleva lo spirito. Posto ancora che il De Sanctis sia tornato lo stesso, con tutta la fiducia ch'egli ha di rinnovellare quello stretto e volenteroso drappello, che lo circondava altra volta, noi dubitiamo forte della riuscita. La politica, che allora sospingeva i giovani allo studio delle lettere, nelle quali sole si era ricoverato il santo amor d'Italia, oggidì ne li allontana, e li sparpaglia nelle piazze, nei ritrovi, dove si trova più facile sfogo ai mal concepiti disegni. Quando l'amor d'Italia era un pericolo, esso poteva essere un Ideale: oggidì, ch'è per moltissimi un traffico, può essere soltanto pretesto ad ambizioni premature.

Il De Sanctis questo doveva intendere, quando cercava invano le condizioni passate, e la passata generazione.

Ma questo è l'esordio: torniamo al professore.

Sua intenzione è di raffrontare le letterature di Europa nel secolo presente.

Come comincia l'arte nel secolo decimonono? Il professore ha delineato prima, ed ha fatto benissimo, come l'arte sia finita nel secolo decimottavo. Dal contrasto delle due età si raccoglie più preciso il significato dell'una e dell'altra.

Che cosa voleva il secolo passato? Restituire all'uomo la naturale libertà, i diritti sortiti da natura, e manomessi dalla Società. Fu una riscossa contro le istituzioni sociali tutte quante. Alla fede fu contrapposta la ragione, ai privilegi delle classi la eguaglianza, al dritto divino ed alla legittimità la sovranità popolare. Questa negazione recisa di tutta la società esistente era il contenuto di quella letteratura, la quale il De Sanctis disse « letteratura che aveva per ideale la natura, e la negazione del cielo ».

Ma questo contenuto, effetto dell'astrazione degli Enciclopedisti, contrastava con la forma: non era un ideale nato dalla vita di un popolo, ma anzi ad essa opposto, ed elaborato dalla speculazione filosofica. Il Rousseau compendiò questa contraddizione in quel celebre motto: l'uomo per natura è libero, ed intanto si trova schiavo da per tutto. Onde l'arte, ad incarnare quel concetto, dovette mutuare la forma dalla società stessa, da quella società che essa negava: la forma togata contraddiceva palpabilmente al contenuto democratico; nella stessa guisa, che fa risibile figura oggidì un tribuno titolato, un democratico col blasone; un Bruto commendatore, come direbbe il Giusti.

Tal è il difetto dei nostri tre grandi poeti di quell'età, dell'Alfieri, del Foscolo, del Parini. Con un acconcio raffronto tra il Timoleone dell'Alfieri ed il Farinata di Dante, mostrò il De Sanctis il divario fra l'ideale vero, maturato nella coscienza di un popolo, e rilevato dall'artista, ed il concetto meramente astratto, concepito nella solitudine, e quindi falso ed esagerato. Il Farinata vive, sente l'ira, s'infiamma alla vista del figlio del suo nemico, e quando dice: « Ciò mi tormenta più che questo letto », noi crediamo alla veracità della sua rabbia. Il Timoleone di Alfieri, invece, si sdegna *a freddo,* e declamando in cinque atti interi non ci commuove. Noi vediamo non Timoleone, ma una finzione dell'Alfieri, sotto i nostri occhi.

Questa differenza tra l'Ideale ed un'idea, il De Sanctis l'ha fatta toccare poi con mano: l'ideale non è un concetto astratto, ma tutta quanta la persona, in una situazione reale, e storica. Nell'analisi dell'Ideale il critico napoletano ci ha fatto ricordare la stupenda teorica dell'Hegel.

Al secolo decimottavo, che si chiudeva in Italia coi *Sepolcri* del

Foscolo, si pone di rincontro il decimonono, che n'è l'antitesi. Il secolo precedente era la negazione del cielo; e non solo la negazione, ma l'odio, ch'è però qualcosa dippiù, che non già la mera indifferenza, che regnava prima: il secolo decimonono comincia con la fede nel Cielo, con gl'*Inni sacri*.

Che cosa era avvenuto? Alla rivoluzione sociale ed artistica del secolo precedente era succeduta la rivincita. Il secolo decimonono da vincitore si mette sotto i piedi il secolo vinto: alla Dea Ragione contrappone la Santa Fede; alla Rivoluzione la Santa Alleanza; nell'arte similmente alla forma classica, presa in accatto, a vestire il contenuto democratico, si cercò di sostituire una forma nuova, e nacque il Romanticismo.

Senonché, questa forma nuova nacque con altri auspicii in Germania, che in Italia, ed in Francia. Le ragioni stanno nell'indole diversa degli anzidetti popoli.

In Germania il Romanticismo era nato non da una riscossa, ma dalle tradizioni stesse di quella nazione, senza bisogno di distruggere nulla. Al contrario anzi la corte di Federico di Prussia teneva per la letteratura francese, e contro a questa appunto, ch'era letteratura aulica, si rivolse la letteratura nazionale con Klopstock, Schiller, e Goethe. La Germania, per trovare questo nuovo Ideale, non dovette negare il passato, anzi lo cercò in esso: lo cercò nelle sue imprese guerriere, nella sua Riforma religiosa, nelle sue lotte col Papato. Inoltre la razza germanica aveva disposizioni di spirito affatto diverse dalle razze latine, ed il Romanticismo si sviluppò quivi con le tre qualità che lo costituiscono, con l'intimità, la malinconia, e l'umore; senza sforzo, e senza imitazione.

Lo sviluppo di questi tre caratteri ci dà la chiave del Romanticismo germanico. L'intimità consiste nel restringersi nella breve cerchia della sua vita domestica, nella propria casa, nell'orto attiguo, lontani dal mondo, rinchiusi in se stessi. Questa disposizione non l'abbiamo certo noi meridionali, che sentiamo il bisogno di espanderci nella vita esteriore della società; onde a noi il Romanticismo venne trasformato, e doveva venire così.

Dal breve mondo, che Goethe con ragione chiamava Regno delle ombre, non si perde d'occhio però la natura, e la società: si contempla ancora, ma non qual'è in sé, sì veramente riflessa attraverso delle nostre subbiettive disposizioni. Questa natura e questa società si assottigliano, si fanno impalpabili, vaporose, e noi vi ci tuffiamo dentro, godiamo di abitarvi, e le preferiamo alla vita ed alla società reale. Questo secondo stato è propriamente la malinconia germanica, o romantica, assai disforme da quella tristezza proveniente da cagioni reali, alla quale d'ordinario sogliamo applicare lo stesso nome. Quando infine ci accorgiamo, che quelle forme eteree si sfioccano, e si dissolvono, e che con loro va via quel soave incanto, in cui eravamo immersi, allora succede l'umore,

che i francesi convertono nello spirito, ma che n'è assai differente. L'Heine è il più stupendo modello di questo ultimo momento del Romanticismo germanico.

Ora coteste tre disposizioni i popoli latini non l'hanno, e quando la Staël fece conoscere nella rimanente Europa la letteratura tedesca col suo libro su l'Alemagna, gli animi predisposti già contro la forma classica, che mal rivestiva il nuovo ideale, si volsero a quella forma, e si studiarono di appropriarsela.

In Italia c'era un giovane a venti anni, educato a Milano nella scuola classica, ben veduto dal Monti, e che aveva scritto dei saggi poetici con quella forma, ed era Alessandro Manzoni. Questi si mise in carteggio col Goethe, strinse amicizia col Cousin, e col Fauriel, e si mise in grado con lo studio delle letterature moderne, di ringiovanire la letteratura propria. Questo giovane si staccò ben presto dalla letteratura allora in voga, quella che fioriva nella corte del principe Eugenio, e cominciato classico e volteriano, adottò la nuova forma e cantò gli *Inni sacri*.

Senza parlare per ora della forma romantica di Vittor Hugo in Francia, e del Leopardi in Italia, il professore si ferma alquanto nell'esame della prima forma manzoniana, di quella degl'*Inni*. Non più la forma plastica, modellata su quella del Monti, che si trova nei versi a Carlo Imbonati, e nella *Uranio*; ma un'ispirazione più intima si trova negl'*Inni*. Il cielo vi riappare, il cielo tanto detestato dalla letteratura del secolo precedente; ma non il cielo, qual era prima, quello che faceva causa comune con gli aristocratici, ma un cielo democratico. Il Dio di Manzoni non si trova nelle vegliate porte dei potenti, ma nelle umili case dei pastori; non si occupa dei re, dei grandi della terra, ma degli afflitti, degli orfani, delle vedove; e nel suo dolore non dimentica nessuno dei figli di Eva.

Il lato sovrannaturale del suo Dio non infiamma il poeta: l'adempimento puntuale delle profezie è appena accennato; la caduta dell'uomo e l'opera misteriosa della redenzione sono chiarite con un paragone: paragone che tutti ricordano, mentre forse pochi sapranno a mente la sostanza del paragone. Ora spiegare il sovrannaturale è negarlo. Il corteggio degli angeli è fatto sensibile con le onde sonore, e l'eco della musica, che rimane pur quando essi tornano al firmamento.

Questa è la parte mortale degl'*Inni sacri*; ma chi dimenticherà le sventure dipinte nell'inno alla Vergine, e che questa è destinata a consolare? A chi non pare di vedere la vedovella, il viandante, il navigante, il fanciulletto ricorrere a lei, raccomandarsegli, e lei accogliere tutti sotto il suo patrocinio? Questa tendenza ad un ideale democratico è la parte immortale degli *Inni* manzoniani. Più tardi questo artista, messo in contatto con la vita reale, con Bonaparte morto a Sant'Elena, e con la ricca varietà dei casi di Renzo e di Lucia, vi darà il *Cinque Maggio* ed i *Promessi Sposi*.

Ecco le linee principali della lezione del De Sanctis; linee senza colorito, e senza calore. Il lettore immagini queste idee vestite dalla parola dell'eloquente critico, e comprenderà l'impressione, che ha dovuto risvegliare.

Il resoconto de *La Libertà* è preceduto da questa dicitura: « Dopo poche parole ai giovani che l'applaudivano, l'illustre prof. avantieri parlò presso a poco così ». Ma da una notizia di cronaca dell'*Unità Nazionale* del 30 gennaio sappiamo che il De S. aveva esordito con queste parole: « Voi mi fate un'accoglienza di memoria; voi cercate in me il De Sanctis di venti anni fa, ed io cerco pure di trovare me stesso dopo tanti casi corsi, dopo tante lotte, tante speranze, tanti avvenimenti »; ed aveva conchiuso la lezione con questa dichiarazione (riferita in altro modo dal Torraca): « Ora dicono che io sia diventato positivo. Ebbene! Voglio darvi un consiglio positivo, ed è d'incitarvi allo studio ».

Diamo ora un elenco delle correzioni che abbiamo apportato al testo del giornale (*R*), escludendo naturalmente gli errori di stampa più facilmente individuabili;

p. 95 r. quartultimo: « esaltazione ne cava » (*MP*), *R*: « esaltazione cava »;

p. 103 rr. 17-20: « Sentite l'orgoglio in que' versi ecc. » (sino alla fine della citazione); abbiamo sistemato tipograficamente così il passo di *R*, dove in realtà la citazione include anche le parole da noi considerate introduttive: « Sentite l'orgoglio in que' versi: —... voglio tentar nuove vie, O far che se io cadrò sull'erta Diasi [*sic*] almen: sull'orme proprie ei giace » (*Co* e *MP*, abolendo la frase « voglio tentar nuove vie », hanno ripristinato la citazione manzoniana: « ...Deh! vogli La via segnarmi, onde toccar la cima Io possa, o far, che ecc. »);

p. 104 r. 1: « La sua vista s'è allargata », *R*: « La sua vita s'è allargata »;

ivi r. 2: « appropriasi » (*Co*), *R*: « appropriarsi ».

Lezione II. [*L'ideale religioso degl'« Inni » - Adelchi*]. — In nota alla prima puntata di questa lezione (*La Libertà* del 7 febbraio) si legge la seguente avvertenza: « Questo non è che un riassunto della lezione, come si è potuto raccogliere, mentre il Prof. parlava ». Ma prima di passare all'argomento della lezione il De S. aveva esposto ai giovani i suoi intendimenti circa la « scuola » che voleva formare, come risulta da una notizia di cronaca de *La Libertà* del 1 febbraio (in cui si precisava che « circa sessanta

giovani » si erano iscritti) e dal citato *Libro della scuola* (cfr. qui addietro, p. 347).

Correzioni al giornale:

p. 110 r. 18: « rende immortali », *R*: « rende immortale »;
ivi r. 25: « sono ancora fuori » (*MP*), *R*: « sono allora fuori »;
p. 113 r. 18: « dall'immaginazione » (*Co*), *R*: « dell'immaginazione »;
ivi r. 21: « si rivolgono » (*Co*), *R*: « si rivolgano »;
p. 114 r. 11: « Che cosa è » (*MP*), *R*: « Che essa è »;
p. 122 r. 6: « abbozzati » (*MP*), *R*: « abbozzato ».

A p. 112 r. 22 abbiamo lasciato la forma « apata » di *R* (corretta in « apatica » da *MP*), perché l'abbiamo ritrovata in una lettera del De S. a Ferdinando Martini: « Noi siamo un popolo che... ora si agita stanco e apata nelle morte acque del passato » (F. De S., *La poesia cavalleresca e scritti vari*, Bari, 1954, p. 317).

LEZIONE III. [*Ermengarda*]. — Correzioni al giornale:

p. 124 r. 7: « gli lampeggia » (*Ar*), *R*: « gli campeggia »;
p. 130 r. 12: « poesia, tra l'espressione », *R*: « poesia, l'espressione »;
p. 132 r. 19: « cristiana, rappresentandola », *R*: « cristiana, rappresentata ».

LEZIONE IV. [*Il « Cinque Maggio »*]. — Correzioni al giornale:

p. 143 r. quartultimo: « come era concepito », *R*: « come concepito »;
p. 145 r. 30: « là domina » (questa lezione è già in un *errata-corrige* di *R* del 22 febbraio), *R*: « lo domina »;
p. 146 r. 12: « vostra visione » (già in *R*, *errata-corrige* del 22 febbraio), *R*: « vostra impressione »;
p. 150 r. 24: « e che abbracciava », *R*: « e abbracciava »;
ivi r. ultimo: « e dell'impressione » (*Cr*), *R*: « e dall'impressione »;
p. 152 r. 6: « ma propria » (*Cr*), *R*: « ma proprio »;
p. 153 r. 21: « molto svolta » (*Cr*), *R*: « molto svelta ».

LEZIONE V. [*La tragedia alfieriana e la tragedia manzoniana - « Il Conte di Carmagnola »*]. — Correzioni al giornale:

p. 155 r. 16: « e vederla » (*MP*), *R*: « e vederle »;
ivi r. penultimo: « pacata e calma » (*Co*), *R*: « pacata e colma »;
p. 162 rr. 23-24: « che così vigliacca insidia » (*Ge*), *R*: « che vigliacca insidia »;
p. 165 r. ultimo: « quella lampada » (*Ge*), *R*: « quella campana ».

Lezione VI. [« *Il Conte di Carmagnola* »]. — Correzioni al giornale:

p. 176 r. ultimo: « ben ripullula », *R*: « ben si ripullula »;
p. 184 r. 23: « *en raccourci* » (*Ge*), *R*: « in *raccourci* »;
p. 185 r. 17: « detto a un popolo » (*Ge*), *R*: « detto da un popolo »;
ivi r. 18: « produrrebbe un effetto » (*Cr*), *R*: « produrrebbe con effetto ».

Lezione VII. [*Il sentimento nazionale e il Coro del* « *Carmagnola* »]. — Correzioni al giornale:

p. 187 r. 28: « tra Marco e il Conte di Carmagnola », *R*: « tra Marino e il Conte di Carmagnola;
p. 188 r. 17: « buon senso, e il generale » (*Ge*), *R*: « buon senso del generale »;
p. 190 rr. 19-20: « immaginazione di un uomo » (*Ge*), *R*: « immaginazione un uomo »;
p. 193 r. 1: « fatta a colpi » (*MP*), *R*: « fatti a colpi »;
p. 198 r. 7: « Francesco IV » (*MP*), *R*: « Francesco V »;
ivi rr. 7-8: « disse che, novello Giosuè » (*MP*), *R*: « disse novello che Giosuè »;
p. 199 rr. 2-3: « affermati voi stessi », *R*: « affermato voi stesso ».

Lezione VIII. [*Storia e ideale nell'* « *Adelchi* » - *Il disegno dei* « *Promessi Sposi* »]. — Correzioni al giornale:

p. 215 r. 3: « dell'indipendenza e della personalità » (*Cr*), *R*: « dell'indipendenza della personalità »;
ivi r. 11: « secolo XVII », *R*: « secolo XVI » (e così altre volte).

Lezione IX. [*La poetica di Manzoni*]. — Correzioni al giornale:

p. 224 r. penultimo: « penetrare nella storia », *R*: « penetrare sulla storia »;
p. 226 r. 9: « ai giovani, manca » (*Co*), *R*: « ai giovani, gli manca ».

Riferiamo ora il resoconto di questa lezione nella redazione pubblicata sull'*Era Novella* del 9-10 aprile 1872 (avvertendo che ci siamo limitati a correggere solo gli evidenti errori tipografici).

Dopo l'*Adelchi* ed il *Conte di Carmagnola* non si parlava più di quella grande attività che si chiama Manzoni. Quando spuntavano Niccolini, Guerrazzi, Mamiani ed altri illustri ingegni, Manzoni pareva finito.

Ma vi fu qualcuno che disse: « Manzoni va studiando una storia del XVI [*sic*] secolo ».

Mentre dunque Manzoni lavora sepellito in questi studii, col disegno di fare un romanzo, noi domandiamo con quali regole studiava egli, qual'era la poetica del Manzoni?

La poetica del Manzoni non fu una poetica nuova del tutto, e noi la riassumeremo per poter poi ben apprezzare il suo lavoro, i *Promessi Sposi*.

Manzoni non crede che tutta l'esistenza sia poetica. Egli crede che vi sia un mondo poetico ch'è il mondo morale, religioso, e questo è l'ideale o il mondo dell'idea, in contrapposto del mondo reale che è il mondo della storia.

Questa credenza è l'origine de' suoi pregi e de' suoi difetti.

Quando volgarmente si dice che un tale ha molta poesia, si vuol dire ch'egli aspira ad un mondo superiore e che ha il sentimento del bello; e si dice pure che quel tale ha un carattere poetico, ossia che vive fuori del mondo volgare. Ed in quel tempo erano molto in voga certe parole, il *vero*, il *bello*, ed il *buono*, parole magiche. Ebbene, il Manzoni che vive in quell'ambiente e che non può sottrarsi a quelle idee, immagina che vi sia un mondo del *vero* del *bello* e del *buono*, e che tutto ciò sia fuori del mondo della storia che è il mondo positivo, e che non è la poesia.

Queste idee del Manzoni non sono idee originali; egli segue con queste idee la corrente del secolo.

Queste idee sono sviluppate ne' suoi discorsi; e quando egli, cessato d'essere artista diventò critico, produsse un'opera ch'è il *Dialogo sull'invenzione*.

Gli è da questi documenti che noi deduciamo la sua poetica.

Ora è evidente che la poetica del Manzoni si accosta alla forma inglese ed alla forma tedesca, piuttostoché all'italiana, rappresentata dal Foscolo e dall'Alfieri. E da ciò si potrebbe dedurre che il Manzoni dovrebbe avere nel suo stile qualche cosa di tedesco o d'inglese. Ma no: egli è severamente italiano, e si vede in lui l'uomo che è stato a Parigi. È italiano ed educato con Gravina con Aristotile ec., e vi aggiunge quel brio che è tolto all'ambiente francese, e con questa forma esprime teorie inglesi e tedesche.

Con tutto ciò Manzoni è originale.

Il suo mondo morale e reale non è il mondo di Goethe e di Shakespeare, mondo prodotto dallo spirito, modificato dalla immaginazione. Egli sostiene che il bello, il vero e il buono non sono prodotti dell'immaginazione, ma che hanno un valore reale ed obbiettivo; e questo concreto è la religione, è la storia dell'uomo nella redenzione, nella risurrezione delle anime nell'altro mondo, è la sostanza degl'inni, è il suo mondo dell'arte realizzato nella storia. L'eroico, a differenza dell'eroico antico, sta nell'abbassamento della personalità, riconoscendo che tutto che v'ha di buono non si deve ascrivere a proprio merito, ma del creatore. In

questo abbassamento della persona, nella preghiera, nella rassegnazione quando si è colpiti dalle sventure, nel perdono, anzi nell'amore de' nostri nemici ed offensori, nel sacrificarsi per la giustizia anche a prezzo della vita, nell'umiltà, risorgono tutti i caratteri del Manzoni. Ed è questo il suo mondo.

Or questo eroico del Manzoni non può essere uno stato ordinario dell'uomo, poiché per poterlo forzare a castigare la propria natura si richiede uno sforzo, ed in questo stato dell'animo si ha l'*estasi*, nella quale si sente l'anticipazione del mondo futuro. Ond'è che il carattere proprio di questo mondo del Manzoni è da una parte l'eroico, e dall'altra il lirico.

Or finché il Manzoni per realizzare quest'ideale ha innanzi a sé una storia divina, va bene.

Ma il grande problema che egli si propone è di realizzare quest'ideale nella storia umana, nel suo romanzo; nel quale egli si pone col suo ideale di rincontro al mondo positivo, al vero storico, al vero reale.

Che cosa farà il Manzoni?

Mescolerà questi due mondi?

Questo sarebbe per Manzoni una profanazione, e s'egli fa un appunto all'Alfieri, è quello di non aver rispettato il reale; egli ha grande rispetto per questo mondo positivo, ha grande rispetto per questo mondo divino.

Ma in che modo dunque questo divino sarà realizzato senza adulterare l'idea positiva?

Manzoni comincia dal dichiarare che il reale appartiene alla storia totalmente, e che però quando l'uomo contempla l'ideale è artista, ed è storico quando studia il reale. Egli dunque pone una linea di divisione fra l'un mondo e l'altro; sono come due linee che corrono parallelamente senza mai incontrarsi. A questo modo adunque considerati il vero positivo e l'ideale, non vi si scorge più fra di loro legame, che renda possibile la compenetrazione di questi due mondi.

La storia ha un certo suo corso immutabile. Incomincia ad essere *cronaca*, ch'è esposizione nuda de' fatti; e poi diventa *storia*, che è il fatto spiritualizzato; e poi viene la *critica storica*, ch'è indagine sulla verità del fatto; e poi segue la *filosofia storica* che spiega i fatti in relazione con i costumi e con le leggi, e finalmente la *filosofia della storia* che li riannoda ad una causa comune e suprema.

Fin qui per Manzoni non c'è l'arte.

E qui per Manzoni si pone la quistione: l'arte può mai rappresentare il positivo? Per lui l'arte entra nella storia.

Nella storia del Colletta e del Botta l'arte ci è, ma come qualche cosa che falsifica la storia. Essi mettono in bocca a' loro personaggi discorsi immaginati, e questo non è dello storico positivo. Diciamo pure che questo è positivo, ma non è tutto positivo, perché gli è far della

rettorica, ed il lettore dice: è qualche cosa che poterono fare e pensare, ma non è certo se sia vero.

Or bene per Manzoni, o signori, l'arte riempie questa lacuna quando illustra la storia, perché qui il compito dell'arte è di rappresentare il possibile della storia. Per lui il poeta può procedere per via d'indizii, mettere in bocca a' suoi personaggi parole non reali ma probabili, sebbene non giustificabili con cronaca. Ed è così che il poeta ci dà la storia integrata.

Questa, o signori, è la teorica del Manzoni. È conseguenza legittima del già discorso, che allorquando Manzoni concepisce il vero storico, cerca servirsi dell'arte per dimostrare la storia.

Ed a questo proposito accenneremo quello che già altre volte abbiam detto a proposito delle tragedie del Manzoni.

Che cos'è il *Carmagnola*? È la riabilitazione del Carmagnola. A Manzoni parve che dal complesso della storia la figura del Carmagnola sorgesse innocente dell'onta che gli gravava, e fece quella tragedia. E quando faceva l'*Adelchi*, egli vedeva già che sotto il sostrato de' Longobardi v'era un popolo latino che palpitava; ed egli con l'*Adelchi* rettificò un concetto storico, illustrandolo. È chiaro, o signori, che l'arte qui diviene la mezzana della storia, ed il poeta se ne serve per provare una storica verità.

E da qui Manzoni vi prova che la poesia nel fatto è stata storica. Egli prende l'*Iliade*, Eschilo, i poemi cavallereschi, e dimostra che il fondamento di questa poesia è storico. Omero è rappresentazione di un cumulo di fatti storici, che ora nella nebulosità di tanti secoli sembrano favole. La lirica di Pindaro ha il sostrato storico; è la storia familiare glorificata, come quella di Omero è la glorificazione della storia nazionale. Il cantastorie medioevale, l'Ariosto, parlano della cronaca di Turpino e vogliono darci a credere che è vero tutto quello che dicono. Però Manzoni dice che la poesia è storica originariamente. Ma poscia a quel sentimento primordiale si sostituisce il fittizio; l'immaginazione si distacca dalla realtà, esempio Virgilio, che non è puro come Omero. Ricordiamo l'Arcadia che lavorava con l'immaginazione, perduto il senso del morale e del reale; ed i poeti del XVIII secolo che non hanno potuto liberarsi dal convenzionale, perché hanno fatto lavoro di fantasia, maltrattando la storia. Ecco, o signori, la ragione del Manzoni per dimostrare che l'arte è il rispetto del reale.

Ma volendo il Manzoni mantenere la realtà storica, e non avendo potuto far entrare il suo ideale in quella e farla vivente, immaginò personaggi totalmente ideali come il Marco nel *Carmagnola* e l'Adelchi. Di tal che il suo ideale è un ideale negativo, sopraffatto e vinto dal mondo positivo; non penetra nel reale, e quindi non è nella sua condizione ordinaria: ideale negativo che non ha potenza di estrinsecarsi, e che però rimane lirico. Questa lirica viene dalla contradizione che

nasce nell'uomo che ha in sé il tipo, che aspira al migliore, e che è circondato dal mondo pessimo, e non ha la forza di lottare con esso; ed è il sentimento di questa contradizione che erompe nell'accento lirico, che sono i suoi cori — come quando egli vede il mondo latino

vulgo disperso che nome non ha.

Dunque l'ideale del Manzoni è ideale negativo, ideale impotente, perché questo sta da una parte, e la storia sta dall'altra.

Nello Schiller vediamo l'ideale incarnato nell'individuo, come nel Marchese di Posa che l'estrinseca anche a forza del martirio: ma l'Adelchi finisce impotentemente nella lirica.

In questa teoria del Manzoni c'è del vero e c'è dell'esagerato.

C'è del vero, e questo è il bisogno del positivo e del reale. Allorquando l'immaginazione ha lavorato sola fuori del positivo ed ha creato la grande poesia, e quando essa è giunta fino all'abuso, allora si sente il bisogno di andare appresso a sentimenti più sani; ed è il Manzoni che sente quel bisogno ed ubbidisce a quel sentimento, quando nutre quel rispetto pel positivo. E ci è un altro utile nella teoria del Manzoni, e quest'utile si scorge quando si consideri che il poeta debbe avere anch'egli la sua educazione. Non basta leggere Omero ed altri classici per divenir poeta, bisogna educarsi ad un'altra ginnastica. Ed al tempo del Manzoni i poeti lavoravano d'immaginazione su di altre poesie; Monti, Alfieri, Foscolo lavoravano sovra un repertorio greco, ed anche italiano.

Ora il Manzoni richiama l'attenzione al positivo, ed a questa ginnastica vuol educare l'ingegno. Egli vi dice: non studiate gli uomini in Omero o in Dante, ma nella storia.

Ed il sostituire la natura e l'uomo della storia alla pura immaginazione, era il rinnovare il mondo poetico, era un progresso.

Dallo studio della storia nasce quella misura, oltre la quale v'è l'esagerato. Il *Jacopo Ortis* è un bel lavoro, ma ebbe plauso fugace, e di occasione, perché ha difetto nella misura: ivi tutto è oltrepassato.

Saper dunque trovare il limite del reale nel più accurato studio della storia è l'altro frutto benefico della teoria del Manzoni.

Ma, o signori, essa ha del falso, e questo è l'esagerazione.

Manzoni ha confuso la parola *positivo* con la parola *reale*.

Il reale è un concetto superiore all'ideale ed al positivo. Una cosa può essere avvenuta e può non essere reale artisticamente, come l'*insignificante* etc.; ed al contrario una cosa può non essere avvenuta e può essere reale artisticamente se lo spirito le ha dato potentemente una forma. Con ciò Manzoni si è creato una difficoltà, ed il risultato ottenuto da lui fu diverso da quello che si proponeva. Egli cercava nella tragedia servigi dell'arte per illustrar la storia, e non c'è riuscito, ed ha

raggiunto invece l'ideale che non poté penetrare nel mondo storico separato da esso; quell'ideale che brilla nei tratti lirici, nei cori, ond'è che tutto il resto rimane senza interesse, e come materiale bruto.

Manzoni si pone a fare il romanzo storico sepellito nelle cronache del XVI secolo, ma non cangia la sua poetica; egli è ostinato a rappresentare il mondo positivo, e si serve dell'arte per illustrare la storia del secolo XVI. Questo concetto, o signori, è stato espresso dallo stesso Manzoni.

Manzoni pubblicò i *Promessi Sposi*, e che cosa ne venne? Avvenne che ciò che doveva essere mezzo, diventò scopo, e quello che doveva essere scopo diventò un materiale storico.

Egli non si rallegrò quando vide che il mondo cercava il suo romanzo non per leggere la cronaca, ma per ammirare i tipi del Padre Cristofaro e della Lucia, e si armò della critica, richiamò a novello esame il suo romanzo e pubblicò il discorso sul Romanticismo in Italia.

Manzoni ebbe torto quando disse il suo romanzo un giorno essere destinato all'obblio. Come critico egli riprova quello che il pubblico approva, dicendo che il suo romanzo è sbagliato, perché il fine non è raggiunto, e non lo ha raggiunto perché assurdo, perché avendo distinto il reale dall'ideale, mancava d'unità, e perché egli aveva tentato di fonderli ed aveva sbagliato.

Se la storia è stata il suo fine, se la storia è l'idea principale del romanzo, il Manzoni ha ragione; ma se al contrario la storia è semplice materiale senza significato per noi, se quello che era accessorio è principale, allora è evidente, o signori, che Manzoni ha torto.

E quando noi diciamo che Manzoni ha torto come critico, noi rendiamo omaggio al suo merito.

LEZIONE X. [*La « Morale Cattolica » e i « Promessi Sposi »*]. — Correzioni al giornale:

p. 229 r. 17: « ideale e poetico », *R*: « ideale e politico »;

p. 233 r. 8: « Nel pentimento », *R*: « Nel sentimento » (abbiamo corretto anche tenendo presente il corrispondente passo dell'*Era Novella*: « E voi vedete quel che accade nella confessione; che mentre il suo fine è il pentimento, vanno sibbene a pentirsi, ma poi tornano da capo »);

p. 238 r. 14: « è in lui negativa » (*Co*), *R*: « e in lui è negativa »;

p. 240 r. 6: « agli oppressi », *R*: « agli oppressori »;

p. 241 rr. 29-30: « il difensore e l'oppressore », *R*: « l'oppressore e il difensore »;

p. 242 r. 8: « poiché è, come influenza, sano; poiché se vogliamo » (abbiamo accettato in parte la correzione di *MP*: « poiché è, come influenza, sano. Infatti se vogliamo »), *R*: « poiché è come influenza sana, poiché se vogliamo »;

p. 243 r. 31: « il predicatore che fa citazioni », *R*: « il predicatore che ha citazioni » (abbiamo corretto tenendo presente l'*Era Novella*: « Lì non ci avete il predicatore che fa le sue citazioni latine »).

Ecco il resoconto di questa lezione nella redazione pubblicata sull'*Era Novella* del 18-19 aprile 1872:

Signori,

abbiamo visto nel Manzoni due forze poderose per un artista, un sentimento vivo del mondo ideale o poetico, ed un sentimento vivo del mondo storico, ossia del mondo positivo: forze viventi, inconciliate, l'una dirimpetto all'altra, e l'una fuori dell'altra. Abbiamo visto con qual criterio Manzoni cerca conciliarle, facendo dell'una istrumento dell'altra, servendosi dell'ideale per illustrare il mondo storico. Ed abbiamo visto pure come l'artista si è ribellato al critico, perché l'ideale non penetrò in questo mondo positivo, non divenne azione, non acquistò sviluppo: egli nel fatto storico rimase lirico, e il dramma rimase inno, coro e canto della morte.

Manzoni ora lascia il dramma per il mondo storico che è il secolo XVI, e sono le stesse le idee con le quali fece gl'inni e le tragedie, e quelle ch'egli vagheggia quando scrive il romanzo. Che cosa infatti vuol fare il Manzoni se non superare la medesima difficoltà, ch'egli voleva superare nel dramma, servirsi cioè dell'ideale per illustrare il secolo XVI? Noi dunque innanzi tutto esamineremo qual è questo ideale che Manzoni vuol rendere drammatico nel suo romanzo, e come lo ha ottenuto.

Il mondo ideale del Manzoni nel romanzo de' *Promessi Sposi* è quello istesso che, quand'egli più tardi di artista divenne critico, espose nella *Morale Cattolica*. In essa vi è il germe delle concezioni e delle situazioni del suo romanzo, con la differenza che in essa voi vedete come ragione quello che nel romanzo è rappresentato come azione e come passione.

Cos'è dunque quell'ideale?

Dopo il 1821 quando i liberali furono sconfitti, ed il dispotismo appoggiato alle baionette austriache riprese il dominio che aveva perduto sull'Italia, quel partito si sciolse, ed alcuni andarono nella Svizzera come il Sismondi, il quale romantico come Manzoni, scriveva egli pure nel *Conciliatore*, sostenendo le medesime dottrine di lui. Il Sismondi dunque andato a Ginevra portò nel suo cuore il culto e l'amore d'Italia, che gliene dovrebbe esser grata. Quivi egli scrisse la *Storia delle repubbliche italiane*. Lo scopo di questa storia è di dimostrare che le istituzioni politiche non sono indifferenti a formare il carattere nazionale, e che però se l'Italia fu potente nel medio evo, lo fu perché le istituzioni politiche le erano a seconda.

Quando il Sismondi finisce la sua storia, guardando a ritroso un popolo sì grande nelle arti, nel commercio, nella guerra, in tutto; quando egli finisce di scriverla e poi guarda intorno a sé e vede questo popolo istesso abbietto, servile, e che non ha coscienza della schiavitù che gli grava sul collo, egli, il Sismondi, dimanda a se stesso come questo popolo mutò sì profondamente il suo carattere; quali ne erano le ragioni? Ed a questo scopo egli consacrò un capitolo. È indubitato, egli dice, che le istituzioni entrano in gran parte in quella decadenza, ma che la cagione principale fu il cattolicismo come era stato inteso da' casisti, i quali sono come i sofisti nella Filosofia, che esaminando caso per caso, adulterano i principii generali d'una dottrina.

Io vi dirò in breve, o signori, come Sismondi espone questo concetto al quale egli attribuisce la decadenza del popolo, e questa disamina ci servirà per concepire più chiaramente l'ideale del Manzoni.

La morale cattolica, secondo il Sismondi, ha due momenti nella sua esistenza, ne' quali è sempre corruttrice; quando nasce cioè, e quando è depravata da' casisti. Quando la virtù, dice Sismondi, capita fra gli ascetici, essa viene esagerata, ed invece del concetto della virtù conforme alla natura umana, si ha una depravazione del concetto ragionevole di essa.

Per esempio la *sobrietà* è una virtù che ha per fine la *mens sana in corpore sano*, perché l'eccesso de' cibi nuoce al corpo ed in conseguenza allo spirito. Or bene gli ascetici, o mistici, esagerando ed oltrepassando questo concetto giusto della sobrietà, invece di essa vi predicano l'astinenza, il digiuno, il cilizio, la macerazione del proprio corpo. Ed è questa, o signori, una virtù esagerata, perché non nasce dalla natura umana, ma da un concetto ascetico della morale cattolica; e poiché è contro l'umana natura questa macerazione della propria carne, l'ascetismo vi ha fatta una morale guasta.

La *continenza* è un'altra virtù; ed anche di una donna maritata si può dire ch'essa è casta e continente, perché non è necessario astenersi dalle funzioni naturali per dirsi continente. Lo scopo di essa è la sobrietà e quella purezza d'animo scolpita sì vivamente in quel che Livio disse di Lucrezia: *Corpus violatum est, animus vero insons.* La purezza dunque dell'animo costituisce la castità. Ebbene il cattolicismo ha esagerato questo concetto, riponendo lo stato della perfezione nel celibato, nella verginità: ed il monaco e la monaca sono obbligati a sciogliersi da ogni legame di famiglia e di convivenza sociale, e nascondere alcune fiate sotto la maschera dell'astinenza gli eccessi della Signora di Monza, od altri simili.

La *modestia*, la più amabile delle virtù, l'*est modus in rebus*, è la stima moderata di se stessi senza la volontà di usurpare il merito degli altri, cioè senza ostentazione. Meno l'uomo è grande, e più egli cerca ostentare il merito che non ha; e più l'uomo è grande, e più egli è

semplice, è vero senza ostentazione. La morale ascetica al contrario ha proclamata l'umiltà, e ne ha fatto un ideale religioso: l'umiltà ch'è la nessuna stima di se stesso, che anzi è il disprezzo di sé, è il sentirsi al disotto degli altri, perché l'uomo cattolico deve attribuire tutto al Creatore, e riferire ogni proprio merito a Dio. Ma, o signori, il privilegio dell'uomo è di poter mirare a fronte alta il cielo, mentre che questa dottrina spacciata dagli ascetici, l'obbliga d'andare a testa china, a mettersi anche in ginocchio, e qualche volta anche a baciare la terra, e raccoglierne la polvere; e tutto ciò, o signori, che uccide la coscienza della dignità umana, è battezzato per merito dalla dottrina ascetica.

La *coscienza*. È virtù il consultare la propria coscienza, e seguirne in pratica i responsi. Or bene la morale ascetica sostituisce la coscienza del prete alla coscienza propria, l'autorità esterna alla interna, ed alla libera elezione della propria coscienza, vi sostituisce l'ubbidienza passiva. Ed avviene che per l'esercizio assiduo di questa virtù, a poco a poco l'ideale di questa confessione si materializza e diventa pratica di certi atti esterni senza annuenza dello spirito, come avvenne pure dei conventi, che discostandosi dal loro ideale, si materializzarono, sì da eccitare la collera di Dante e di Caterina da Siena. Gli è da questa esagerazione che nacque una brutta parola, la *materializzazione*, e che consiste nel dare quell'importanza ai fatti esterni, che compete all'intima coscienza. E voi vedete quel che accade nella confessione; che mentre il suo fine è il pentimento, vanno sibbene a pentirsi, ma poi tornano da capo, ridotta com'è ad un fatto puramente materiale. E ciò mi ricorda un motto del Sismondi, che cioè secondo questa dottrina, importa al cristiano non come è vivuto, ma come è morto; e mi rammento quel proverbio italiano che suona: date la gioventù al diavolo, ed il carcame della vecchiezza a Dio. Ma andiamo avanti.

La *carità* è un sentimento di compassione per chi soffre, sentimento che non è mosso dal desiderio egoistico di guadagnare la salute eterna, ma dall'amore de' fratelli. In contrapposto della carità voi trovate le indulgenze, la messa ed il culto in generale, e intendo di quel culto che non è compagno della santità interna; perché così anche il brigante si crede d'essere in grazia di Dio per l'amuleto della Madonna che gli pende dal collo; perché così l'esser divoto non sarebbe garenzia di probità, ma del contrario.

Il capitolo del Sismondi finisce con una magnifica descrizione del come si educava allora la gioventù, ed i precetti esposti in essa valgono tuttavia al presente, quando l'Italia c'è, ma non v'ha ancora italiani.

Ora, signori, che cosa è una morale a questo modo che noi abbiamo visto? È una morale d'eunuchi atta a far degenerare un popolo, a se-

parare il pensiero dal fatto, a far negligere la sostanza per la forma. E si dice che un popolo ha carattere, appunto quando in esso v'è la probità, e la lealtà; e che non ha carattere, quando v'è il contrario.

Questo libro del Sismondi fece grande impressione in Italia, ed a molti parve che i *Promessi Sposi* rappresentassero quella morale. Or io posso dirvi, signori, che mai libro più utile fu scritto in questo tempo quanto la *Storia delle repubbliche* del Sismondi, ed io vi raccomando quella storia che più dei romanzi e d'altri libri, affrettò il nostro risorgimento. Essa dev'essere il nostro codice, ed il nostro vangelo.

Ma il Manzoni sentì che fare un'accusa così contro la morale cattolica era un gran pericolo per gl'italiani, che a quel tempo oppressi da' pregiudizii erano scettici, ed egli si sforzava a dimostrare che religione e libertà potevano andare di conserva: egli credé che quel libro poteva essere veleno alla gioventù d'Italia. Volle dunque mettere un antidoto a quel libro, antidoto che si chiama *Discorso sulla morale cattolica*, che egli fece in risposta al Sismondi.

Ora io osservo che Manzoni e Sismondi sono perfettamente d'accordo, perché nell'istesso modo che la morale è concepita dal Sismondi, nel modo istesso è concepita dal Manzoni, perché l'uno e l'altro rappresentano i medesimi abusi nell'esagerazione di essa. La sola differenza sta in ciò, che il Sismondi esprime quegli abusi da storico; egli non si occupa della morale cattolica da teologo, ma la coglie in flagrante, e viene narrando quel che v'ha di male. Il Manzoni al contrario riconosce quegli abusi, ma come filosofo vi dice che non bisogna confondere l'abuso con l'uso, e che la morale cattolica vista da un punto filosofico, è come la ragione prescrive che sia; e però le virtù sono da Manzoni ritenute diversamente dal come la morale cattolica le ritiene. In somma l'uno, il Sismondi, vi dice il mondo qual è; e l'altro, il Manzoni, quale dovrebbe essere secondo la religione non profanata. Il Manzoni infatti nel suo Discorso sulla morale cattolica rigetta il misticismo, e mantiene che lo stato matrimoniale è stato di perfezione, che l'umiltà dev'essere modestia, che l'astensione dev'essere sobrietà, e così di seguito; egli dunque concepisce la morale religiosa nella sua purezza, come la dà la filosofia, e stigmatizza per abuso il materializzarsi di essa.

E che cosa pensa il Manzoni quando studia il secolo XVI? Pensa precisamente a mettere in azione la morale cattolica e renderla drammatica, e questo senza alterare la verità positiva ch'egli vuole illustrare. Ma vi pare egli possibile, o signori, d'inquadrare nel secolo XVI una morale così pura come la concepisce il Manzoni, libera dal materialismo? Come può essa star lì senza dissonanza, e che non paja invenzione del poeta?

Il XVI secolo, o signori, è politicamente la dominazione spagnuola in Italia, ed in Lombardia specialmente. È la dominazione straniera senza che gl'Italiani avessero concetto di libertà, e senza sentire l'umiliazione della servitù.

Come società, ci era il feudo in tutto il suo fiore; ne' paeselli il barone con i suoi bravi e le sue oppressioni toglieva ogni libertà alla borghesia, la quale di mezzana istruzione riposava sugli studii classici. Essa era fuori di stato di lottare con i feudatarii, e perciò era corrotta ed ipocrita; era mente che serviva d'istrumento al padrone ed a' soldati.

E la plebe era, come dice Sallustio, *prona et ventri oboediens*; se le fate mancare il pane, tumultua; se la pascete, s'inchina.

Sono questi, o signori, gli elementi in cui può entrare l'ideale del Manzoni?

Ed è in essi che lo pone, ed in modo che non solo mantiene la purezza della sua poesia, ma che si trova con quelli d'accordo.

In tutti i tempi corrotti vi sono certe parti di uno stato separato, sia che si trovino sovra de' monti, o fuori de' grandi centri, dove la corruzione giunge più tardamente; ed è allora, quando cioè uno stato è corrotto, che nasce l'idillio: il poeta si va ad ispirare in que' luoghi, ed allora voi vedete nascer Titiro, l'Aminta e il Pastor Fido. C'è lì in quei luoghi, il contadino e la contadina rimasti fuori del lezzo delle grandi città, che mantengono incorrotta la purezza de' costumi; e l'autore, o signori, è andato lì a trovare le sue ispirazioni, a cercare il suo tipo.

Manzoni infatti possedeva una villa vicino Lecco, e stando in mezzo a quelle forosette, ha potuto vedere quella natura sana, che difficilmente si riscontra nelle grandi città; quei tipi di contadine, donde il Raffaele Sanzio trasse le sue più belle ispirazioni; tipi che voi intravvedete nelle più belle delle sue vergini.

Manzoni dunque in quel secolo e fra quella gente ignorante, se volete, ma buona gente e di animo incorrotto, credente in Dio con fede pura, sebbene modificata un poco dal parroco del villaggio, trova il suo ideale, e questo egli pone nella donna; ed eccovi Lucia che diventa centro di quella storia. Essa di fede schietta, credente, timida, pudica, semplice, modesta, diventa l'eroina di questa storia fantastico-poetica. Essa non si è mai dimandata che cosa c'è di falso nella religione, epperò la sua è tutta una morale pratica che ha seguita fin dalla prima età. Questo tipo di donna credente non è, o signori, un ideale esagerato, ed anche oggi non è difficile trovarlo. Però egli è evidente che Manzoni, volendo fare di Lucia la sua eroina, se ne innamora, l'abbellisce, n'esagera il colorito, sì che diventa un ideale, innanzi a cui, come dice il poeta, ed io e tutti sentiamo riverenza.

Ma il poeta per accostarla un poco più al mondo positivo, per non farla quasi un'oasi in mezzo al deserto, le mette accanto due esseri educati allo stesso modo, ma più vicini al mondo e capaci d'imperfezioni: essi, l'indovinate, sono Renzo ed Agnese. Renzo ha gl'istessi sentimenti di Lucia, ma è uomo, ha bile e passione, è impetuoso ma

inesperto della vita positiva, nella quale trova degli ostacoli e cerca oltrepassarli con la forza, impetuoso com'è; e da ciò nascono i suoi guai. Da questo contrasto nel quale Renzo è sopraffatto, nasce il comico, ond'è che la parte ideale che risplende in Lucia è negata da Renzo.

Agnese ha pure gl'istessi sentimenti, che come mamma naturalmente ispirò in Lucia, ma è donna fatta, e ci si vede un altro comico, che forma un bel contrasto con Renzo; perché mentre questi cerca con la forza di superare gli ostacoli, Agnese cerca superarli con i mezzi indiretti. Ella è un po' comare, chiacchierona, pettegola, credula ed un poco ignorante.

Abbiamo dunque un ideale puro in Lucia, al cui fianco sono due ideali simili, modificati dalla vita positiva e diventati comici. Ed è chiaro che Lucia è l'ideale puro perché i personaggi che agiscono nel romanzo sono Renzo ed Agnese, mentre Lucia è troppo timida, nei pericoli ricorre a Dio, che cerca con la sua dolce voce d'intenerire: quelli son personaggi d'azione, Lucia è contemplativa, che lascia fare, ed è però una vittima; essa dunque conserva l'ideale, e gli altri che si accostano al mondo, sono quell'ideale modificato.

Ma bisogna muovere questi personaggi, e per farli muovere c'è bisogno d'una leva, e la leva, o signori, è il mondo tristo in cui essi si trovano. Gli elementi fradici di quel secolo diventano mezzi drammatici per Manzoni.

Siamo dunque nel secolo XVI in un piccolo paese, che è Lecco, il quale ha pure il suo barone. Un barone, che per caso s'incontra in Lucia, e s'impuntiglia per averla, e quel ch'era in principio un semplice puntiglio, quando gli si parano dinnanzi degli ostacoli, diventa ostinazione, e Lucia divenne il pensiero martoriatore di quel barone che diventò il suo persecutore. Abbiamo quindi le due forze di rincontro l'una all'altra, il mondo ideale ed il positivo; da una parte Lucia, Renzo ed Agnese, e dall'altra Don Rodrigo, ed Attilio con i suoi bravi, e con la borghesia, la quale in luogo di soccorrere i poveri contadini, trema del signore, e si volge contro di essi; e voi avete già indovinato che il rappresentante della borghesia è quel Dottore Azzeccagarbugli, che rimandò il povero Renzo con i capponi; quindi capì che egli era de' poveri soperchiati, e non de' soperchiatori, contro i quali le gride non contavano.

Ma questo mondo — permettetemi che lo chiami baronale-borghese: baronale come oppressione, borghese come corruzione — non si rimane in Lecco, perché i baroni avevano molte relazioni, le quali formavano come una catena che da Lecco e dagli altri paeselli metteva capo a Milano; lega di birboni, come la disse Renzo; una lega fatta di notai, e di dottori uniti col barone per non far valere le gride, lega che stava specialmente contro i poveri villani.

Eccovi le due forze messe di rincontro dal Manzoni.

Ed ora si comincia a colorire il mondo cattolico.

Fra queste due forze che si oppugnano, v'è un mediatore; desso è il prete, il ministro di Dio che si pone contro gli oppressori per aiutare gl'infelici oppressi. E qui ferve innanzi alla mente del poeta l'ideale di quel prete che bisogna trovare in quel mondo.

Ma in quel tempo gli ordini religiosi erano corrotti, perché si erano materializzati.

V'era però fra quelli un ordine che non viveva poltrendo ne' conventi, ma nelle campagne, messo in relazione con tutti, e da tutti ricevendo l'elemosina; e questi frati del popolo erano i cappuccini.

Ora da quest'ordine soltanto il poeta poteva fare il suo tipo. Ma fare del cappuccino in generale un tipo, un ideale del romanzo sarebbe stato un po' troppo forte, perché non andava del tutto esente da' difetti del secolo. Ond'è che il poeta sceglie nel cappuccino un individuo che si trovava in condizioni eccezionali; che era stato nel mondo, nel quale aveva commesso un delitto, e che sopraffatto da' rimorsi si era pentito, consacrandosi tutto all'amore del suo simile ed al sacrificio. Il tipo dunque di questo monaco è un individuo speciale, è una creazione puramente individuale; ed eccovi, signori, un capolavoro del Manzoni, il Padre Cristofaro.

Questo cappuccino che conosceva Lucia, e che la sente perseguitata da Don Rodrigo, diventa il suo protettore; e questo monaco che, come i cavalieri erranti del tempo antico, divenuto cavaliere errante di Cristo, s'impunta a proteggere un'infelice fanciulla, è un bello ideale. Ma come Lucia è troppo accarezzata dal poeta, così pure il Padre Cristofaro esce un po' troppo dal convenevole, perché è troppo colorito; quel monaco è una continua esaltazione. A temperare dunque quest'ideale che pare che vada troppo lungi dal mondo positivo, il poeta mette accanto al padre Cristofaro, al magnanimo frate, un'altra figura; ed ecco di rincontro a lui sorgere l'ombra di Don Abbondio.

Don Abbondio ha gli stessi principii del Padre Cristofaro, egli crede alla religione; ma che cosa è che lo rende comico? È appunto la sua inattitudine a sostenere l'urto del mondo come l'impetuoso Renzo, che crede poterne spezzare gli ostacoli; egli, per cui Don Rodrigo era qualche cosa di superiore, ch'era avvezzo a tremare alla vista di un bravo, a misurare fino a qual punto potesse rischiare la pelle, è disposto nel contempo a dar lezioni sulla vita a Renzo e ad Agnese.

Quell'ideale dunque del monaco, il Padre Cristofaro, viene modificato dal prete: Don Abbondio è il correttivo del cappuccino.

Ma l'azione, o signori, non rimane in Lecco, essa si svolge in centri più ampii dove l'orizzonte s'ingrandisce, e dove se vi trovate gli stessi elementi, li trovate con lineamenti più larghi, come si conviene a grandi città. E mediante quella catena di relazioni, di che ho

parlato, voi vedete che il Padre Cristofaro ha il modo di salvare Lucia per mezzo del Padre Guardiano del convento de' Cappuccini a Monza, come Don Rodrigo ha le sue relazioni con quel tal conte Attilio.

E l'azione così procedendo, mette capo finalmente in due grandi personaggi, de' quali uno rappresenta il prete, e l'altro il barone: il cardinale Federico Borromeo, e l'Innominato; l'oppressore, ed il difensore degli oppressi. E la lotta fra questi due potenti finisce nel senso cattolico, poiché l'Innominato è vinto e non materialmente dalla forza, ma dall'amore, dalla parola ispirata del Cardinale, e dalla voce soave e dalla preghiera di Lucia.

L'Innominato è un peccatore convertito, epperò l'ultimo risultato di quella storia è una conversione; è il mondo reo migliorato dalla parola del prete.

Questa l'ossatura de' *Promessi Sposi*.

Che cosa è questa concezione?

Questa concezione, o signori, è una concezione eminentemente patriottica, democratica e religiosa.

È patriottica, non perché l'autore vi parla di patria e di nazionalità come il Guerrazzi, ma perché ora essendo egli che racconta e non restando dietro ai personaggi, come nel dramma, si ha l'agio di vedere l'intimo di quell'uomo che è eminentemente patriottico, e voi ben vi ricordate che quand'egli discorre la storia di quella dominazione spagnuola, facendo un'analisi minuta di tutto ciò che in essa vi ha di opprimente, ne trae una conclusione che è stata molto sana per gl'Italiani: e gli altri che dopo Manzoni son venuti scrivendo, han trovato il quadro già fatto.

È democratica, perché è il primo esempio d'un romanzo che abbia per protagonista la contadina; è il primo esempio d'un romanzo che v'interessa non per lo sfarzo della grandezza umana, ma per una fanciulla che ha un cuore schietto e puro, spogliata del manto bugiardo della società.

Anche noi oggi consideriamo un contadino od un povero operajo nel quale ci abbattiamo con un nostro avanzo di semidei, come cosa da guardarsi dall'alto in giù; ebbene Manzoni ha fatto un miracolo quando v'interessò delle avventure della contadina di Lecco sino al punto di farvi piangere, sino al punto di farvi tremare, come la timida Lucia fa piangere e tremare l'Innominato.

È finalmente religiosa; e badate ch'io dico religiosa e non cattolica, perché consultando le impressioni che se ne ricevono, si vede che non è il sentimento cattolico quello che opera; che anzi quando si parla d'abusi, il poeta s'incollerisce contro il cattolicismo depravato. In quella concezione c'è qualche cosa di superiore al cattolicismo, ed è lo spirito religioso che si confonde col sentimento della virtù, sentimento che non si può scacciare dal proprio seno, senza sentirsi menomare la pro-

pria coscienza. La confessione infatti è elevata in una regione più pura, ed il fine che la corona è la conversione. Ed è questo il sentimento che rende un capolavoro quell'incontro del Borromeo e dell'Innominato. Vedete nella dispensa dai voti. Anche Lucia quand'ebbe quella brutta paura, rapita dai bravi dell'Innominato, fa un voto; ebbene quando questo voto si scioglie, non ci vedete la bolla, od altro simile: la parte volgare è annullata, ed il Padre Cristofaro che è divenuto quasi il padre ideale de' due sposi, scioglie senz'altro Lucia dal voto. Guardate nella predica. Lì non ci avete il predicatore che fa le sue citazioni latine, e che, non alzando il popolo a sé, ma abbassandosi al popolo, ne accarezza i pregiudizii; lì ci trovate il contrario: il Padre Felice che in luogo di compatire a' pregiudizii di quello, si serve dello spettacolo della peste per innalzarlo ad una regione superiore.

Però la concezione del Manzoni è patriottica, è democratica, è religiosa, ed aggiungo che dessa è la concezione più semplice che vi sia, potendola voi abbracciare con l'animo d'un solo sguardo.

Ma credete voi, o signori, che tutto questo sia l'arte? Credete voi che basti questa concezione semplicissima d'un romanziere per dire che s'è fatto un bel romanzo?

Noi fin qui esaminammo una concezione puramente intellettuale, esaminammo l'ossatura del romanzo. Ora entreremo nel regno dell'arte, e per entrare in quel regno bisogna realizzare quella concezione. Or bene, Manzoni dice che per realizzarla fa d'uopo mettere quella concezione in un mondo storico, per illustrare quella storia. Come ha ciò fatto il Manzoni? Ha raggiunto egli il suo scopo?

LEZIONE XI. [*Il mondo intenzionale e la concezione dei « Promessi Sposi »*]. — Correzione al giornale:

p. 249 r. 25: « nell'organismo » (*Co*), *R*: « nell'organesimo ».

A p. 250 r. 20 non abbiamo corretto, come gli altri editori, « Paolo » in « Giacomo » (Cook), in quanto l'accenno evasivo che si fa a questo scrittore di viaggi (« il capitano Cook ») nel saggio sul « *Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854* » *per Girolamo Bonamici* (*Saggi critici*, ed. cit., I, p. 244), non ci autorizza ad attribuire al Torraca un errore circa il nome, che può essere stato dello stesso De S Del resto l'*Era Novella* ha « P. Cook ».

Ecco il resoconto di questa lezione nella redazione pubblicata sull'*Era Novella* del 23-24 aprile 1872:

Signori,
dopo aver visto il mondo morale e religioso del Manzoni, dopo aver visto il suo mondo poetico, conchiudemmo nella passata lezione che quella non era ancora una forma, ma una concezione.

Noi dividemmo quel mondo in tre gruppi. Il primo gruppo positivo, che è il mondo ideale esistente in questo o quel personaggio, come Lucia, Renzo ed Agnese etc. V'è il secondo gruppo che noi diciamo di opposizione, perché in esso ci avete l'ideale, rappresentato dal primo, negato ora in contrapposto di esso, ed a questo appartengono i personaggi come Don Rodrigo, Egidio, Attilio etc. Finalmente vi è il gruppo intermedio, al quale appartengono personaggi che hanno un fondo buono, ma difettivo nella realtà per mancanza di educazione positiva, e che però partecipano dell'un gruppo e dell'altro; ed in esso ci trovate Don Abbondio, Perpetua, Don Ferrante e così di seguito.

Ora avendo il nostro autore interesse di creare per mezzo di questa concezione il mondo positivo istorico, è chiaro che deve prenderla e farla storica. E di fatti apriamo Manzoni, e fin dalle prime pagine troviamo ch'egli comincia con un pezzo di cronaca scritta nello stile del seicento, imitandolo con molta finezza, e che rivela l'uomo che per tre anni continui ha fatto profondamente gli studii di quel secolo; ed egli fin da quelle prime pagine ci dice che ci vuol dare l'istessa cronaca cambiata solo nella forma: quindi l'autore si affaccia con la pretensione di volerci dare a credere che ci dà una storia, cancellando ogni prevenzione sulla veridicità del suo racconto.

E se tutto questo che fa il Manzoni fosse fatto come praticarono il Pulci, il Berni, il Bojardo e l'Ariosto, e come l'Ariosto indicatamente ne' suoi poemi cavallereschi, per seguire le tradizioni antiche, e per divertirsi alle spalle dell'Arcivescovo Turpino, abbandonandosi nel contempo a tutti i capricci d'una sbrigliata fantasia, sarebbe stata una imitazione. Ma il Manzoni concepisce seriamente, e quello che vi dice ispira un interesse non solamente poetico, ma v'ispira eziandio un interesse storico: quello che egli dice vuol farlo sembrare non solo verosimile, ma avvenuto; e tutto ciò io chiamo mondo intenzionale del Manzoni, che corrisponde cioè alla intenzione dello scrittore, a differenza del mondo effettivo, che è quello uscito dal cervello del poeta.

Ma in che modo il Manzoni ha voluto ispirare questo sentimento dell'avvenuto, sì che l'ideale non sembri posto in esso che per dichiararlo?

Il Manzoni pria di scrivere il romanzo si è servito di questo mezzo: egli ha preso un grande avvenimento storico, e poi vi ha gittato dentro qualche episodio che adombrava l'ideale; ed abbiamo visto come nell'*Adelchi* e nel *Carmagnola* quell'ideale rimase fuori della storia; ma ora Manzoni istruito dall'esperienza tiene un metodo contrario; perché quello che lì era episodio, qui diventa concezione; sicché la parte storica positiva non è da cercarla. Episodii in quella concezione ce n'è appena qualcuno e legato con essa con tanta stretta relazione, che si potrebbe chiamare parte integrante di quella; così nell'episodio della monacazione forzata di Gertrude episodio e concezione sono così inti-

mamente legati, che Gertrude ed Egidio diventano necessarii, perché il ratto di Lucia avvenga. Quali sono dunque i mezzi del Manzoni per ispirarci il suo sentimento del positivo?

V'ha, o signori, certi avvenimenti che io chiamerò *impersonali* e *patetici* e che sono grandi avvenimenti storici, grandi non perché ad essi si collegano grandi nomi, come quelli di Bismarck e Napoleone nella guerra Franco-Prussiana, ma perché di una influenza così generale, che toccano l'esistenza de' più umili cittadini. Da ciò risulta che rendendo questi fatti centro di quella storia, voi potete avere un fidanzato ed una fidanzata colpiti dalle sventure, e quelli avvenimenti in tanto sono importanti, in quanto si collegano alle sventure e alla sorte di essi.

Esempii di questi avvenimenti sarebbero, il terremoto, la carestia, la peste, i quali oltrepassano il giro de' personaggi o di altro che ne fu la causa, e si diffondono, modificando le condizioni delle più umili esistenze. Questi sono gli avvenimenti che Manzoni sceglie, e voi vi ricordate la peste di Milano, la carestia, la guerra de' Lanzecchinecchi ec. Ed essi sono avvenimenti impersonali e patetici, perché la vita avendo un suo stato normale, quando un avvenimento di questo genere percuote un popolo, ha forza di scomporre quel corso ordinario, far sorgere novelle condizioni, muovere le passioni, stimolare la vita interna, e farla estrinsecare, come le tempeste che turbano e sconvolgono gli abissi marini. E questi avvenimenti hanno stimoli più possenti di Don Rodrigo per mettere in movimento, e dare impulso alle passioni.

Il Manzoni con la sua sapienza di coordinazione vi presenta fin da prima una specie di quadro di getto dove tutti questi avvenimenti sono, direi così, in miniatura; sono la prima voce d'un mondo che deve nascere; io parlo della famosa orgia di Don Rodrigo, alla quale invitava i suoi bravi, gli amici, i nobili, e la borghesia rappresentata dall'Azzeccagarbugli. In questa festa, quando il calore del vino ha sciolto lo scilinguagnolo degli invitati, l'autore trova occasione di descrivere il mondo di Lecco non solo, ma anche quello di Lombardia, che poi deve entrare nello svolgimento della storia; e voi vi rammentate ch'ivi si parla della carestia, degli avvenimenti politici; ivi comparisce quel tale Conte Duca, che verrà in azione più tardi; avete insomma in iscorcio il mondo storico impersonale e patetico.

Ma quel benedetto interesse storico, che vuole ispirare l'autore, lo fa eccedere in una parte della rappresentazione, nella proprietà e nell'armonia di essa; e poiché egli guarda quasi unicamente a quell'interesse per farci conoscere perfettamente quel secolo, egli non solo fa il racconto del fatto principale, ma c'intermezza delle digressioni, delle escrescenze, delle appendici o parti aggiunte, non per rilievo della parte principale, ma per un fine puramente storico. Così nelle prime pagine, quando compariscono i bravi, ed egli ci vuol persuadere che tutto è

storico, l'autore rompe il racconto, e ci parla di quei bravi, ce ne descrive il vestiario, e non contento di ciò, riporta e cita le gride che vietavano e condannavano quella classe di persone, e dice perfino i nomi dei diversi legislatori, spendendo alquante pagine per farci sapere tutto questo, che arresta il movimento dell'azione principale, mercé una digressione. Ma passi se queste digressioni fussero sempre brevi, e rare. Alcune volte egli si dimentica che fa una digressione, si dimentica di avere un racconto per le mani, e a rischio di stancare la pazienza del lettore, scrive capitoli interi di quelle tali appendici o escrescenze, delle quali si serve per compiere il quadro di quel secolo XVI. Così egli consacra un capitolo al Cardinale Federico Borromeo, ed un altro a Don Ferrante per farci conoscere i costumi e la letteratura di quel tempo.

Ma mi direte, vorreste voi toglier di mezzo que' capitoli?

Io non lo vorrei, perché i fatti in que' capitoli sono esposti con tanta esattezza, con tanto spirito, che quando voi dopo la prima lettura, nella quale siete spinti dall'interesse del racconto di correre fino all'ultima parola, saltando le digressioni, tornate poi a rileggerli, voi non potete fare a meno di fermarvi sopra di essi, dove sono notizie esposte con grande calore artistico, e voi non avrete il coraggio di dire all'autore: « toglieteli dal vostro romanzo ». Ma vi dirò che il bell'effetto in voi prodotto riesce dal metodo di esposizione, ma che d'altronde gli è sempre un difetto perché vengono così lese per poco le leggi d'armonia e proporzione artistica. Nondimeno quel difetto è minore qui che in altri poeti, dominati parimenti dal gusto di argomenti estranei al concetto principale. Prendete il Dante; il suo mondo artistico è l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso, ed egli volle gittarvi dentro tutta la sua teologia, e la filosofia; c'è lì dentro un mondo intero teologico e filosofico che vizia e guasta il concetto artistico: e voi trovate pure nelle parti interiori la sentenza, il sillogismo, che vi oscurano l'immagine, ed all'esterno ci trovate la forma simbolica che la turba e vi fa pensare a darle significati arbitrarii.

Quel difetto dunque in Dante ed in altri poeti è maggiore che in Manzoni, perché in essi penetra in tutto, mentre nel Manzoni, se ne togliete poche appendici, il resto è puro.

Così pure vi è stato un gran poeta che ebbe la istessa intenzione e si trovò nelle stesse condizioni del Manzoni.

Torquato Tasso infatti fu il poeta che sorse come reazione contro il Concilio di Trento, come il Manzoni fu il poeta della reazione contro le teoriche degli Enciclopedisti di Francia, e gli scrittori del secolo XVIII. Ambedue poeti della reazione, che cercano restituire il suo posto al mondo cattolico, e che vogliono sostituire ad un mondo fantastico un mondo storico e positivo. Così il Torquato volle contrapporre al mondo cavalleresco e fantastico dell'Ariosto il mondo delle crociate, come il

Manzoni ad un mondo di aride dottrine, la severità del mondo positivo. Ma il Tasso volendo contrapporsi al mondo cavalleresco dell'Ariosto produce un mondo cavalleresco egli stesso, e quand'egli vede la *Gerusalemme Liberata* ricercata da' suoi contemporanei non per la parte religiosa, ma per la parte romantica ed artistica, per l'Armida, per l'Argante e per la Clorinda etc. egli si ribella contro il suo poema, e predominato dalla sua intenzione storica lo rifà in tutto il suo organismo, e lo chiama la vera *Gerusalemme*, che i posteri hanno qualificato per falsa, ritenendo per vera la prima. Imperocché nella vera *Gerusalemme* la parte artistica, per far risaltare la religiosa, divenne arida, ed egli, il Tasso, profanò la sua prima e bella creatura. E così del pari il Manzoni voleva fare il suo un mondo storico, ma tirato dall'arte, lo fece artistico. Ma fra l'uno e l'altro v'ha questa differenza, che Manzoni non guastò come Tasso la sua creatura, ma la rifece un poco, aggiungendo un tal sapore toscano, e forse a torto: ma egli non crea de' nuovi *Promessi Sposi*, sebbene respinga quasi il parto del suo genio in un discorso, dicendo che il romanzo non corrisponde alla sua intenzione, e che ancorché bello, egli lo ripudia. Ma donde nasce che egli non ha raggiunto il suo scopo, forse per difetto di sentimento storico? No, basta, o signori, leggere quel romanzo per riconoscere l'uomo che ha studiato per tre anni quel tempo.

Se noi ne chiediamo a Manzoni la ragione, egli vi risponde che non ha raggiunto il suo scopo, perché è impossibile raggiungerlo, perché gli è assurdo che l'arte e la storia vadano di conserva, e che l'una deve prevalere sull'altra; ed allora vi sarà la storia, o l'arte, ma non vi sarà mai un romanzo storico. E noi rispondiamo che non è vero quello ch'egli dice, che non è assurdo, e che l'arte può far tutto, essa può raggiungere un fine storico, filosofico, e perfino geografico. Leggete il viaggio di Anacarsi, quello di Platone in Italia del nostro Cuoco, le *Lettere Persiane*, leggete i versi di Portoreale, che nella mia fanciullezza hanno tormentata la mia memoria, ed io vi dico che questa è arte messa a servizio della storia, della geografia, della lingua. Che cosa sono i viaggi di P. Cook? P. Cook ci fa comprendere in una forma artistica, e però meno nojosa, i costumi dell'America. Ma osservate che l'arte serve ad un patto, che neghi, cioè, se stessa come sostanza, e si contenti d'essere parte formale come nel viaggio di Anacarsi dove è l'arte come forma piacevole che attenua la noja di studii geografici. Se Manzoni dunque avesse voluto raggiungere il suo fine storico, avrebbe potuto farlo, e con un viaggio per esempio fatto in Lombardia, o per mezzo di dialoghi avrebbe potuto descriverci i costumi di quel tempo, e così di seguito.

Ma il Manzoni è artista, e che cosa fa egli? Crea una concezione altamente artistica in cui risplende un mondo ideale altamente poetico e che non ha niente che fare col secolo XVI; mondo che si può

trovare in tutti i tempi, e che corrisponde al suo animo, e che è figlio del suo cuore. E quando, signori, si è messa una concezione di quella fatta, che vi produce sì profonda impressione nell'animo, potete voi menomare quella concezione artistica, e far sì che l'interesse principale sia storico? Fu colpa la sua, ma felice colpa, perché malgrado la sua storia e le sue appendici, Manzoni è un potente artista, ed a noi piace ch'egli, come Torquato Tasso, abbia raggiunto un fine differente da quello che s'era proposto.

Dante dunque, e Goethe e Milton ed i più grandi scrittori hanno avuto quel difetto, di voler cioè inserire cose del tutto estranee all'argomento, e per un interesse storico, teologico e filosofico. E badate che noi parliamo di grandi artisti, poiché quel difetto uccide i mediocri, come avvenne del Rosini, eccellente uomo del resto, ma che non aveva il senso dell'arte. Egli in certo momento si è innamorato della figura della Gertrude tratteggiata dal Manzoni, e fece *La monaca di Monza*. Manzoni non riuscì nel suo scopo perché era artista, ma il Rosini ha prodotto un lavoro che barcamenandosi fra la storia e l'arte, non è né storia né arte.

Or quando questo mondo interno si affaccia alla mente dell'artista, che cosa è egli questo mondo?

Dietro l'artista, o signori, ci è l'uomo; non è artista soltanto chi produce lavori d'arte; il grande artista è uomo compiuto con le sue passioni private e con le sue convinzioni in tutte le sfere della vita; e tutto questo complesso è quel che si dice mondo interno dell'artista; e più questo mondo si muove, e più sentite l'artista. E quando il Manzoni vi produce quelle tali parti aggiunte, lo fa con tale potenza di analisi, che il suo lavoro se per questo sembra difettoso, dobbiamo rallegrarcene, perché questo difetto del Manzoni è niente rimpetto alla grande utilità che ci recano quegli studii così accurati, che hanno perfezionato il senso dell'analisi, la cui importanza è così grande per uno scrittore moderno.

Uno scrittore del secolo XVIII parte da un'idea, Manzoni parte da' fatti; la sua ispirazione ha per principio un reale storico, ed ha creato in questo modo la lirica drammatica; e questo vi fa vedere la differenza che passa tra la lirica del Manzoni e quella del Monti e del Foscolo; questa è lirica da discorsi, quella esce palpitante dal mondo de' fatti. Abbiamo dunque avvisata la concezione ideale del Manzoni, ma rimane ben altro a vedere, poiché dessa non rappresenta che le prime linee, e la più semplice combinazione dei suoi elementi.

Vogliamo dunque veder formato quell'ideale, perché l'essenza dell'arte sta nella forza di dare forma alla concezione e non nelle intenzioni storiche e metafisiche. Il fenomeno di dar forma alla concezione non è uguale in tutti i poeti, come disuguali sono le loro forze produttive, siccome la vita non è uguale in tutti gli uomini.

Or noi ci dimanderemo: qual'è la forma che Manzoni dà al suo ideale? in che modo egli lo sente?

Lo sente egli, come si dice, in sé e per sé come un filosofo? C'è tutto questo in Manzoni, ma non v'è il moralizzatore e l'uomo politico al di sopra dell'artista: v'è però tutto questo nel suo animo, ed il suo lavoro vi produce l'impressione morale, l'impressione politica. Manzoni sente il suo ideale, e questo sentimento si traduce in lui nel bisogno di darle [*sic*] forma che noi diciamo plastica.

Ed in fatti quando egli ha in mano un personaggio, non lo abbandona finché non gli abbia dato esistenza, morale, tutto. Questa disposizione a concretizzare è la forza artistica, sicché Manzoni è principalmente artista.

Ma in che modo egli mette in questa forma plastica i suoi personaggi? Qual'è la sua posizione speciale dirimpetto al suo mondo? Quando l'ideale, o signori, si affaccia per la prima volta ad un poeta, egli se ne entusiasma, perché è tutto bellezza, e vuole che tutti debbano amarlo; egli dunque lo sente come ideale non ancora calato nell'esistenza; e quando piglia il pennello per fissarne la figura, che cosa sarà la sua creazione? Astratta, nuda, poco storica, e ciò lo vedete nell'Alfieri quando l'ideale di libertà si presenta innanzi alla sua mente, ed egli lo vagheggia dopo tre secoli di dispotismo; e con un nobile sentimento che l'Italia non fosse difficile opra a compiere, noi vediamo in tutti i suoi personaggi molta passione, ma poca realtà: e questa è la sua tragedia, forme scarne, e senza condizioni che rendano storici que' personaggi, onde la forma di quella poesia è l'illusione.

Ma quando quell'ideale vien messo nel mondo della realtà, egli s'incontra con la corruzione, ed al primo urto di essa, senza esperienza com'è, cade nel fango e nel sangue ed allora quell'ideale si presenta sotto la forma del disinganno.

Ed il disinganno non è la vita reale, perché quando io vedo sprecato quello che io amava, invece di dimandarmi il perché, io mi ribello contro la realtà e la impreco. E questa forma è rappresentata nel *Jacopo Ortis*, dove l'amante di Teresa, imprecando al mondo, finisce nel sangue.

Ora credete voi che Manzoni sia un fanatico, come un Vescovo Dupanloup, che vedendo il suo ideale contrariato ed urtato nella realtà, esca in esclamazioni, maledicendo a questo secolo? Niente affatto. Manzoni parte da un sentimento della vita positiva, che se in lui è esagerato, costituisce non pertanto la fisonomia dell'artista. Egli comprende che la vita è ben diversa dall'ideale, e non se ne indegna; ché anzi se vede qualcuno indegnarsene, egli sogghigna, ed è questo sentimento proprio dell'ironia che è vagheggiata dal Manzoni, che costituisce il carattere dell'arte moderna.

E per far meglio intendere questo concetto lo spiegherò con un esem-

pio. Un giovane sente che il tale per il suo sapere dovea essere scelto in un concorso, ed intanto è preferito un tal altro per certi legami di partito, d'influenza e che so io; quel giovane allora scintilla di sdegno e grida che il mondo è corrotto. Ma supponete che vada ad un uomo esperto nelle cose della vita, e questi facendogli una carezza, gli dirà che que' sentimenti l'onorano, ma gli soggiungerà di certo: — Mio caro, sono gli accidenti soliti della vita, com'è costituita —. Simile a quella dell'uomo esperto è la posizione del Manzoni di rincontro alla vita; egli sorride perché la capisce, e perché la capisce egli la scusa, poiché l'intelligenza, o signori, è tollerante.

Quando dunque noi abbiamo questa posizione, quale sarà la forma della concezione manzoniana, sarà forse l'illusione? forse il disinganno? Mai no, perché l'autore ebbe troppi disinganni per illudersi, o per indegnarsi contro la corruzione del secolo. La forma dunque sarà l'ironia, forma propria delle creazioni manzoniane; quell'ironia come l'ha Leopardi, come l'ha il Goethe, come tutti i grandi scrittori moderni. Dessa è la caricatura che fa l'intelligenza messa di rincontro alla ignoranza del mondo; è la caricatura di chi ha molta esperienza a chi non n'ebbe mai; è la caricatura che l'avvenire fa al passato.

Ogni volta che si hanno questi contrapposti, quel dire « io ti conosco » si traduce in un tal risolino, e questo risolino ripeto è l'ironia. Ma quando un uomo sta in questa posizione, quand'egli con l'arte ha creato un mondo, al quale con un sogghigno dice: — Io ti comprendo, perché io ti ho creato —, quale sarà il carattere dell'ideale? Sarà il carattere indeciso dell'illusione, ed inesperto del disinganno? Sarà la misura dell'ideale misurato dall'esperienza della vita: quindi vanno fuori tutti i tipi esagerati; perché tutti sentono un poco de' difetti della terra; l'ideale acquista un limite, e Manzoni si distingue appunto per il sentimento della misura.

Quando noi consideriamo un mondo come concetto, siccome esso non è sottoposto alle leggi storiche, e per sua natura è illimitato, noi procediamo innanzi senza andare in cerca di quelle tali limitazioni che vengono da' fatti. E quando lo scrittore considera quel mondo come obbietto, allora il suo ideale perde l'illusione ed acquista limite dalla realtà dei fatti. Abbiamo però due specie di poeti, poeti subbiettivi, e poeti obbiettivi; i primi che vedono il mondo come concetto, e camminano fino alla più sfrenata illusione; e gli altri, che rispettando il fatto, ricevono il limite dalle condizioni di esso, perché lo comprendono. Il Manzoni dunque fa sentire l'ironia nel suo mondo, perché ha la misura dell'ideale, e perché egli considera il mondo come obbietto, onde la forma di quello sarà la rappresentazione obbiettiva, che è il mondo plastico veduto dal di fuori.

Per esempio, noi diciamo Omero obbiettivo, perché ivi è il mondo greco tutto impressioni, considerato tutto al di fuori; e diciamo Virgilio

poeta subbiettivo, perché ivi comincia qualche sentimento che si congiunge alle rivelazioni dell'animo dello scrittore. Il più grande poeta obbiettivo è l'Ariosto, ed in Goethe istesso le forme sono le obbiettive, ed esse più di ogni altra hanno vivacità e freschezza.

Ma quella del Manzoni non è una forma ariostesca; in essa vi è un carattere speciale, perché il mondo del Manzoni non è quello della prima impressione come in Omero: noi troviamo la forma manzoniana in uno stato riflesso, perché l'autore spiega i suoi personaggi. Prima che Don Abbondio entri in iscena, Manzoni ce lo spiega; egli fa il critico prima d'essere artista, ed è questo che contraddistingue lo scrittore moderno.

La rappresentazione dunque obbiettiva del Manzoni è penetrata dalla forza della critica. La potenza straordinaria dell'analisi del nostro autore dà a' suoi personaggi quella verità e vivacità che viene appunto dal profondo sguardo critico con cui li vede; e da ciò nasce la sua potenza plastica, perché, analizzando, dà loro le forme esterne adeguate e ci dà personaggi come Don Abbondio, che dopo avercelo descritto in una certa occasione, improvvisamente esce fuori col dirvi che girava gli occhi di qua e di là come se avessero paura d'incontrarsi con le parole; dandoci così in un sol tratto mirabilmente spiegato l'animo del prete.

Ed ora che abbiamo visto l'uomo, vediamo come egli si metta all'opra.

LEZIONE XII. [*La forma dei « Promessi Sposi »*]. — Correzioni al giornale:

p. 257 r. 22: « in masso » (*MP*; del resto cfr. p. 258 r. 3, r. 20), *R*: « in massa »;
p. 258 r. 4: « cominciò l'analisi », *R* (*Co*), « comincia l'analisi »;
p. 260 r. 24: « di cui vi ho detto », *R*: « di cui vi detto ».

Ecco il resoconto di questa lezione nella redazione pubblicata sull'*Era Novella* del 3 e 5 maggio 1872:

Avendo taciuto per qualche tempo, rendiamoci un poco conto del cammino fatto nella disamina dei *Promessi Sposi*. Noi abbiamo visto innanzi tutto la concezione manzoniana conforme al mondo morale e religioso, e poi questa medesima concezione calata nel minuto mondo positivo e storico, il quale dovendo essere, secondo il Manzoni, illustrato dall'arte, diede origine a quelle appendici od escrescenze di che abbiamo discorso. Abbiamo quindi esaminato l'autore dirimpetto alla sua concezione; e per mostrare il carattere storico della forma del Manzoni, noi determinammo la posizione del poeta con le sue passioni e convinzioni d'uomo di rincontro ad essa concezione, e vedemmo ch'egli

non era né il poeta dell'entusiasmo, né il poeta del disinganno. E dicemmo che non l'era, perché l'ideale che si presenta a lui non è l'ideale giovane non ancor provato nelle disavventure della vita, o l'ideale calato di fresco in essa, e che da essa profanato, si ribella alla realtà. E dicemmo però che l'ideale del Manzoni non era capace né d'illusioni, né di disinganni: osservammo anzi ch'egli oltrepassando questo doppio stadio, guardò la vita nella sua realtà, si rese ragione della contradizione tra l'ideale ed il reale, della quale non si meravigliò, ma che cercò anzi di spiegarla, accompagnandola con quel tale risolino proprio di lui, che significa: « io ti comprendo ». Quando fissammo quella forma, ricavammo per primo una tendenza che ha il lavoro del Manzoni.

I poeti idealisti spiritualizzano l'ideale, e vogliono farlo apparire, ma abbozzandolo appena, e mettendo in rilievo le impressioni ed i sentimenti che si sprigionano da esso; mentre Manzoni vuol nasconderlo, e dare a lui apparenza talmente storica, sicché si dica: non ch'esser probabile, questo è avvenuto, è storico. È questo un carattere della forma manzoniana, che distingue il Manzoni dagli scrittori precedenti, i quali, compreso anche il Tasso, non erano che grandi sognatori, grandi *rêveurs*, come dicono i francesi; e questa tendenza di realizzare l'ideale si manifesta nel modo onde Manzoni dà vita e forma alle sue concezioni. La tendenza contraria fa sì che mentre i poeti idealisti ingrandiscono le proporzioni dell'ideale, che si avvicina così all'indefinito dell'idea, Manzoni l'accosta al finito, al determinato, che noi chiamammo misura dell'ideale.

Ora che abbiamo notata questa tendenza, voi capite un altro passo della forma manzoniana. Volendo egli infatti rendere storico l'ideale, cerca naturalmente nella forma la figura, la plastica.

Le stesse idee, le impressioni si traducono in immagini esterne, ed egli le analizza, le spiega; ed è questa potenza di analisi, congiunta alla sua potenza d'immaginazione che costituiscono [*sic*] la sua potenza produttiva. E dopo che vi ha dato il plastico, egli vi rende conto del perché la figura sia fatta in quel modo; e tutto ciò ve lo spiega con un sopralavoro: quando di poeta diventa critico, vi dice perché la sua creatura ha quella fisonomia, ha quel carattere, ha quelle passioni. Per meglio comprendere questo concetto, paragonate per poco il Manzoni con gli altri poeti. Se voi osservate i poeti italiani, vedete ch'essi vi danno la figura in blocco, sicché avete l'idea del tutto, e non delle singole parti. Quando Dante dice: « Qual io fui vivo tal son morto », egli vi dà la totalità d'un personaggio, che si presenta vivamente al lettore, il quale colpito da quella totalità, non ha l'agio di analizzarla, ed osservarne le parti. Ond'è che il Farinata vi apparisce come una gigantesca forma piramidale, e l'impressione ch'essa vi produce vi fa sfuggire l'osservazione delle parti. Questo considerare in blocco la figura è della prima poesia, perché oggi siamo troppo

critici per contentarci di quella forma: nel mondo moderno si è fatto gran lavoro di analisi, e quel quasi sintetizzare la figura, ci è sembrato infanzia dell'arte. Ed il primo, o signori, che accennò a questo novello indirizzo fu Niccolò Macchiavelli, il quale è grande appunto per aver tolto le immagini sintetiche, che rappresentavano il pensiero italiano, iniziando un movimento di civiltà, che fu poscia affogato. E fra' moderni mentre Shakespeare, Goethe e Schiller ritraggono i fenomeni più delicati del cuore, gli scrittori in generale del secolo XVIII vi danno quelle tali forme in blocco che sfuggono all'analisi. E per dare un esempio, ricorderò la Teresa del Foscolo, il quale è lo scrittore più vicino al Manzoni, perché egli morì nel 1827, quando si pubblicavano i *Promessi Sposi*. Ebbene vedete la gran differenza fra la Teresa del Foscolo ed i *Promessi Sposi*. La Teresa è una reminiscenza della Beatrice; essa non muta mai, conserva sempre la sua prima faccia, è sempre la stessa, quantunque mutino gli avvenimenti; e fra lo avvicendarsi di essi non trova forza di cavare un suono diverso dal suo cuore. Foscolo non è penetrato dallo spirito moderno. Guardiamo al contrario Manzoni, e fin dalla prima pagina troviamo la descrizione di un ramo del lago di Como, la quale sarebbe stata troppo lunga, se posta in mezzo al racconto; mentre non l'è al principio, quando ancora non si sa che cosa l'autore ci vuol raccontare.

Ora qual è il concetto di quella descrizione? Nella descrizione italiana in generale si trova la tendenza di togliere al luogo che si descrive i suoi caratteri speciali, per cui quel luogo si distingue da un altro; pigliare in vece delle generalità, confonderle con belle apparenze della natura, e produrre un godimento estetico, così che il lettore dica: « questo è bello ». Questo descrivere per generare il sentimento del bello della natura, è tendenza di poeti come l'Aleardi ed il Prati. In essi trovate per esempio un chiaro di luna, che vi produce un tale effetto malinconico nell'anima guardandola attraverso le fronde d'un boschetto, ed il rumore del ruscelletto vi aggiunge un non so che di romantico, e così via via. Ora i caratteri di questo luogo descritto sono poetici sì, ma sono caratteri comuni, e non caratteri speciali, sicché si dica: « il luogo è quello, e non altro ». Manzoni non si dà pensiero degli effetti estetici; toglie le generalità de' luoghi e toglie le impressioni che l'anima del poeta risente da essi. Egli, quando ha descritto qualcosa, è andato sul luogo, lo ha analizzato, e vi ha descritto quello.

Ci sono de' poeti che volendo rappresentare la natura, la studiano nel repertorio; repertorio che non è ignoto a Manzoni. Egli conosce abbastanza i poeti greci, romani, tedeschi, inglesi e italiani, fra' quali non c'è chi non abbia immagini copiose sulla natura. Ora Manzoni uccide tutto ciò che è repertorio: egli si mette in comunione diretta con la natura viva, la studia, e toglie le sue descrizioni dal vero.

Ma non basta studiar dal vero, perché c'è il vero comune, ordinario, che è dei poeti che non hanno ingegno poetico, e la maggior parte di costoro o idealizzano, o realizzano comunemente; mentre avviene che nello scrittore serio è sviluppato il talento dell'osservazione congiunto con l'analisi, il che vi dà per risultato di vedere le cose non come ci si presentano superficialmente, ma vederle con fina osservazione nei più intimi particolari, che spariscono agli occhi di poeti ordinarii.

Dicevamo dunque che fin dalle prime pagine si trova la descrizione del lago di Como.

Quel ramo del lago di Como dunque viene ad un tratto a restringersi, e prende corso e figura di torrente, e le due rive sono congiunte da un ponte, ch'è la manifestazione sensibile del passaggio, e che segna quasi il punto in cui il lago cessa e l'Adda ricomincia. Questa osservazione non può essere fatta se non da chi si è trovato sul luogo. Uno scrittore ordinario vi avrebbe già date le impressioni avute da quel ramo del lago di Como, dal suo restringersi in fiume, dal ponte, ec. Manzoni non vi dice niente di tutto questo: in lui c'è l'occhio dell'osservatore senza interesse poetico. Con ciò non vogliamo dire che in Manzoni non ci è poesia; essa c'è, ma quando si presenta? Non certamente quando non ci vuole, o che si tratta di dire impressioni proprie; ma quando nel luogo ch'egli descrive si presenta un movimento estetico; ed è allora che l'autore lo nota. In quella descrizione del lago infatti le particolarità topografiche sono tante, che conviene leggerla due volte per tenerla presente; ma viene il momento delle impressioni estetiche, e vedremo poi come fa il Manzoni a dirle.

Ora pigliate a leggere delle lunghe descrizioni, e dopo averle lette io vi domando: avete avuta un'idea chiara del luogo descritto? No certamente, perché son così confuse, e si trasvola così in esse su' particolari, che voi non potete farvene un'immagine. Leggete la descrizione del Manzoni, e voi non la dimenticherete più, perché in essa c'è un certo ordine intellettuale, ordine che adopera quasi sempre colui che osserva. Vediamo dunque l'ordine, il piano di questa descrizione. perché dessa ha certamente il suo disegno. Abbiamo un lago che vien quasi ad un tratto a restringersi e diventa fiume, e poi le rive allontanandosi, l'acqua si distende, si rilassa, e torna ad esser lago con nuovi golfi e seni; e badate ch'egli vi dice il perché l'acqua torna lago. Ebbene quando l'Adda torna ad esser lago, essa s'allarga fra un promontorio ed una costiera formata dal deposito di tre torrenti, e fra gli altri il Resegone, che piglia il nome dal monte così chiamato per i suoi molti cocuzzoli in fila, che lo fanno somigliare ad una sega. I torrenti che si inoltrano, scavando, o seguendo la conformazione de' monti, cominciano a pigliare forme terree; ond'è che avete qui una valle, e lì un poggio, un valloncello, una spianata e via dicendo. Il lembo estremo del lago tagliato dalle foci de' torrenti, finisce in ghiaia e

ciottoloni, e poi vigne, campi sparsi di terre e villaggi, fra' quali Lecco. Quando siamo in terra il lago diviene oggetto da guardarsi da lontano, e vengono innanzi le strade del paese, più o meno ripide o piane, alcune volte affondate fra due muri, donde non si scorge che un pezzo di cielo, e l'altre elevate su terrapieni aperti, donde la vista spazia per prospetti più o meno estesi. — Qui naturalmente viene un momento di tentazione estetica per l'autore. Dall'alto di quelle strade vi sono de' prospetti sempre nuovi; voi vedete dove un pezzo e dove un altro di quel variato specchio dell'acqua del lago, dove chiuso fra un andirivieni di montagne, dove allargato fra altri monti, che il lago riflette capovolti con i paeselli che stanno sulla riva; quel lago che va a perdersi in lucido serpeggiamento tra' monti che l'accompagnano, e che si digrada con essi sull'orizzonte. In questa scena v'è qualche movimento estetico, perché non c'è niente di più poetico; ma il Manzoni non vi dice le impressioni ch'egli ne risente; egli vi abbozza bellamente le figure che se ne veggono, e lascia al lettore di avere quelle impressioni che se ne possono avere. Sicché anche il plastico è il fondamento delle descrizioni manzoniane, descrizioni che non si possono dimenticare, perché in esse vi ha un ordine ed una successione, che vi sembrano un'azione che si sviluppa sotto i vostri occhi. Ed ora che abbiam discorso della forma del Manzoni, vediamo fino a qual punto essa è potente. Noi dividiamo la potenza di creazione artistica in tre gradazioni, il talento, l'ingegno e il genio. Il talento è vita meccanica, e ad averlo riescono anche i mediocri; e così volgarmente noi diciamo talento di osservazione, che si riferisce appunto ad un fatto meccanico. Tutti i poeti mediocri però hanno il talento: l'immaginare per esempio una generalità qualunque, formar le parti, sicché non abbiano fra loro dissonanza, aggiungere un po' di colorito dell'immaginazione è il talento di poeti come Prati e Regaldi, i quali sono poeti di secondo ordine. L'ingegno poi è di molto pochi. Esso è la seconda vista, vista interiore, che vuol dire guardare il di dentro dal di fuori. Goethe dice che il tesoro si deve cercare nelle profondità della terra, ed Heine che la scienza sta ne' profondi recessi della natura. Or bene questo investigare profondo si chiama vista dell'ingegno, il quale può essere anche naturale o fisico; ed a differenza di essi, come del filosofico, l'ingegno poetico non è visione ma forza produttiva, perché deve spiegare la vita e realizzarla: ond'è che per lui non basta vedere bene i caratteri, la parte interiore, che basterebbe pel filosofo, ma riprodurli e presentarveli in azione. Ma chi ha questa forza deve avere di più la volontà di esplicarla, perché non esplicata, la sua forza rimane oziosa, insodisfatta. Un poeta per esempio a cui manchi la forza produttiva per mancanza di calore vi produce cose, come le tragedie del Gravina, aride perché non aveva il genio, ed egli si annoiava e non era tutto nella sua produzione. E qui

notate che siccome il poeta che produce ha sentita la medesima impressione che sente chi legge, ciò che annoja lo scrittore annoja naturalmente il lettore, come nell'esempio apposto. E quando non trovate forza produttiva ma velleità, in modo che lo scrittore deve faticare per produrre, voi avete il gonfio e l'esagerato, il quale è sforzo e fatica, perché lo scrittore si sforzava per mancanza di facilità e di brio; in lui vi era sforzo e non forza. Ecco perché se l'ingegno basta al filosofo, non basta al poeta, il quale ha bisogno del genio. Ed il genio, o signori, non è il grado superlativo dell'ingegno; per esso non c'è quistione quantitativa, perché è *sui generis,* non è visione, ma è la volontà di realizzare la visione: e ciò si scorge anche nel linguaggio volgare, quando si dice che si ha genio a far qualche cosa, volendo esprimere il brio e la facilità, con cui quella qualche cosa è prodotta. Ed un segno esterno per riconoscere un'opera geniale è questo, quando cioè nell'opera di uno scrittore è cancellato lo scrittore, quando egli non vi ha lasciato menomamente l'orma di se stesso: che se vi accorgerete d'una impressione qualunque che l'autore lasciò di sé, nella sua produzione troverete immancabilmente lo sforzo e però l'esagerato.

Di poeti geniali ce n'è molto pochi, e fra questi il più geniale è Ludovico Ariosto, e dopo di lui si può mettere con franchezza il Manzoni. Manzoni è inferiore al Dante e al Petrarca per altro rispetto, ma in quanto alla facilità è difficile il raffrontarlo con chicchessia. Ed è superiore all'istesso Goethe, perché in costui ci vedete il filosofo che oltrepassa lo scopo della produzione, mentre Manzoni è veramente geniale, e la sua creatura più geniale è il Don Abbondio, carattere nuovo e la creatura più perfetta che sia uscita dalla sua immaginazione. Subito che Don Abbondio comparisce in iscena, voi lo trovate in una di quelle stradicciuole sul lago di Como; e voi avete avuto l'agio di osservare ne' piccoli paesi alcuni buoni preti, che si fanno la loro passeggiata verso la sera, dicendo tranquillamente il loro ufficio, e fra un salmo e l'altro chiudere il breviario, tenendovi per segno il dito, e poi mettere le mani dietro la schiena e continuare il cammino, guardando a terra e buttando con un piede da un canto i ciottoli che fanno inciampo nel sentiero; e gli avete visti girare — perché hanno le teste vuote — oziosamente gli occhi intorno. A Don Abbondio, girando appunto gli occhi, si presenta una scena bellissima, della luce del sole già scomparso, che scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là ne' massi sporgenti, come a larghe ed inuguali pezze di porpora. Ebbene Don Abbondio si ferma macchinalmente, ed aperto di nuovo il breviario, recita un altro squarcio... quella scena non gli ha prodotto impressione veruna. Avete dunque qui tutto intero l'animo di Don Abbondio non mediante riflessioni dell'autore, ma per atti che il Manzoni ha ritratti dal vero; certi piccoli atti caratteristici, che sfuggono a' mediocri, ma che egli scolpì sì vivamente, perché è produttore geniale.

Manzoni dopo aver prodotto il suo capolavoro, come ripudiò il romanzo, ripudiò anche il Don Abbondio, come un padre ingrato la sua creatura. Ed in quel tempo, siccome la reazione cattolica era troppo viva, ci fu chi disse che il lavoro del Manzoni era un lavoro di reazione, perché in esso tutti i preti sono buoni, e dei secolari nessuno; ma non capivano che la figura del Don Abbondio rende sopportabili quelle del Padre Cristofaro e degli altri. Manzoni dunque, come il Tasso che ripudiò le sue belle creazioni, ripudiò anch'egli il Don Abbondio, che ad onta di tutto ciò, è divenuto popolare.

Ora dopo tutto questo lavoro critico che noi abbiamo fatto, non potendo esaminare tutti i personaggi del romanzo, ne sceglieremo uno per vedere come egli vive nel lavoro del Manzoni, e prenderemo appunto il Don Abbondio, e ne faremo oggetto della ventura lezione.

Lezione XIII. [*La forma dei « Promessi Sposi » - Don Abbondio*]. — Correzioni al giornale:

p. 270 r. 11: « Renzo, Agnese e Lucia » (cfr. *Era Novella*), *R*: « Renzo e Lucia »;

p. 271 rr. 8-9: « dove l'animo ecc. le lodi del Signore »: questa parte della citazione è saltata in *R*;

p. 273 r. penultimo « finamente », *R*: « finalmente ».

Ecco il resoconto di questa lezione nella redazione pubblicata sull'*Era Novella* del 9 maggio 1872:

Siamo giunti, o signori, al più alto punto della forma artistica, al genio; forma tanto elevata e così inerente al fenomeno oscuro della vita artistica (perché anche l'estetica ha la sua parte oscura), che nel principio coloro che hanno osservato quel fenomeno lo hanno fatto derivare da qualche ragione miracolosa, e lo chiamarono l'ispirazione, che è appunto il fenomeno che essi non potevano spiegare, e che secondo loro veniva dal di fuori, e da qualche cosa di divino; e come i sacerdoti erano ispirati dall'oracolo, i poeti si sentivano agitati da tale divinità. Or noi abbiamo mostrato in che consiste questo fenomeno, quando abbiamo detto ch'esso consiste nel genio, ch'è l'attitudine e la volontà di realizzare la concezione artistica. Abbiamo detto pure che l'ingegno si riferisce all'intelletto, ed il genio alla volontà; quel genio derivante da una forza superiore, che cerca manifestarsi, e che quando questa forza non c'è, rimane velleità; poiché è falso che volere è potere, ma potere è volere, perché colui che vuole senza la forza del potere, senza la forza del genio, non può darvi che noiose creazioni artistiche, ed ampollose: l'artista produrrà sempre a seconda il grado della forza artistica ch'egli ha.

I caratteri estrinseci di questa forza sono due. Essa per primo è incomunicabile, perché spontanea; quindi è che tutto ciò che è geniale è spontaneo. E per secondo, voi potete con la riflessione cercare e cercare, e tutto ciò sarà preparare il fenomeno della produzione, ma quando voi producete, e vi si presenta una bella immagine e tentate di afferrarla, voi siete lieti dopo aver dato fuori il parto della vostra immaginazione: ond'è che il brio è il secondo carattere di quella forza. Ma questi sono caratteri generali. Ora ciascun genio ha il suo carattere particolare, e così diciamo il genio di Dante, di Manzoni, etc., ch'è appunto la forma speciale, in cui ciascun autore produce, e che corrisponde alle sue facoltà, a' suoi studii e via discorrendo. Io già vi ho indicate le forze del Manzoni, e voi già sapete che immaginazione egli ha, e la sua forza che noi dicemmo *misura*. Ora bisogna, posti questi antecedenti, vedere come quelle forze si mostrino, ne' personaggi del romanzo.

Il mondo artistico non è solo quello che sta di rincontro all'artista; vi ha ancora, o signori, il mondo dei lettori: da una parte c'è la scena, e dall'altra la platea. Questi due mondi non hanno la medesima temperatura, perché nella scena gli attori compariscono e parlano con calore, perché le passioni in loro sono forti, e si ha una temperatura altissima, mentre lo spettatore sta freddo con le impressioni ordinarie della vita, ch'è la temperatura regolare. Se il poeta, dimenticando questi due mondi si gittasse nel mondo artistico, e confondendosi con esso, spingesse le immagini all'ultima esagerazione, se alzasse il tono, se gestisse sforzatamente, portasse le passioni al di là dell'ordinario, egli è evidente che fra la scena e la platea vi sarebbe disuguaglianza di temperatura, e questa disuguaglianza sarebbe certamente una dissonanza. Bisogna dunque creare una temperatura media. Il mondo romanzesco è il mondo dei lettori, i quali possono mettersi in comunicazione con quello, riducendo le impressioni, i sentimenti ed i fatti in tale proporzione, che sia accessibile ad essi, sicché si elevino in quel mondo e sentano le medesime impressioni dell'autore. Questo carattere si trova appunto nella forma manzoniana: Manzoni vive nel mondo che crea; e vive senza confondersi con esso; che al contrario tiene a rimanerne staccato, a metterselo dirimpetto, a spiegarlo, a porlo in ridicolo, e neanche il Padre Cristofaro sfugge alla sua ironia: egli qualche volta pianta al meglio il personaggio e parla lui, facendo delle osservazioni e riducendo così il mondo artistico in proporzioni più convenienti agli spettatori. E di fatti voi vi ricordate quando Lucia non vuol dare il suo consenso per fare quel tal matrimonio di sorpresa perché non istava bene, perché erano degl'imbrogli e non erano cose lisce, e dimandava perché questa cosa non era venuta in mente al Padre Cristofaro? « Che volete che io vi dica? » risponde Agnese. « La legge l'hanno fatta loro, come gli è piaciuto, e noi poverelli non possiamo

capir tutto. E poi quante cose... » E qui s'interrompe e soggiunge: « Ecco è come lasciar andare un pugno a un cristiano. Non istà bene; ma dato che gliel abbiate, né anche il papa non glielo può levare ». Questo interrompere una forma seria o tragica mercé il comico, è modo comune del Manzoni, il quale così tempera la forma artistica, facendola scendere al livello de' lettori. Lucia dunque esita ancora, ed allora Renzo si accende, e dice che la finirà lui con un tal viso da non lasciar dubbio sulle sue parole, e che dovunque avrebbe raggiunto Don Rodrigo, avesse pur cento, mille diavoli nell'anima, finalmente era di carne e d'ossa anche lui: e qui interviene la madre e la figlia, e la scena dura per una pagina e mezza. E Lucia gittandosegli a' piedi dice: « E io che male v'ho fatto, perché mi facciate morire? » — « Voi », dice Renzo, « voi! Che bene mi volete voi? Che prova m'avete data? Non v'ho pregata, pregata e pregata? E voi: no! no! » — « Sì sì », risponde precipitosamente Lucia, « verrò dal curato domani, ora, se volete; verrò ». Se ora credete alla lettera alle escandescenze di Renzo, troverete che l'autore abbia spinta la scena, e l'abbia esagerata; ma Renzo lì era egli calcolatore, faceva egli l'attore, era la sua concitazione vera, o falsa? L'autore dice: non lo so, e crede che nemmen Renzo lo sapesse bene. E soggiunge: « Il fatto sta ch'era realmente infuriato contro Don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguere chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini ». Osservate dunque dietro questa ripresa dell'autore che in quella scena ci era una concitazione esagerata per fare impressione sull'animo di Lucia; esagerazione che è il motivo comico in forma tragica, per cui quella rappresentazione vien messa al livello della temperatura degli spettatori. E non solo Manzoni si stacca dal suo mondo, e se lo mette di fronte, ma egli guarda altresì gli spettatori e si mette in comunicazione con loro. Quando Don Abbondio riceve quelle tali minacce da' bravi per cui rimase un momento a bocca aperta, come incantato, e poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate, l'autore si volge immediatamente a' suoi venticinque lettori, e dice loro: vediamo qualcosa del naturale di Don Abbondio, e de' tempi, in cui gli era toccato di vivere. Or questo mettersi in comunicazione diretta con gli spettatori crea appunto quella temperatura media che modera l'alta temperatura estetica.

Immaginate pure per esempio di piccoli paesi, dove sieno degli oziosi e vagabondi, che devastino, come i soldati spagnuoli a Lecco, i campi, le viti, che disonorino le fanciulle e commettano di simili enormità. Considerando tutto ciò nel mondo reale in cui avviene, è orribile cosa, guardando l'interesse delle famiglie che risentono que' danni, e

immaginando il loro dolore. Ora supponete che l'autore voglia rappresentare questi fatti con le impressioni de' danneggiati, si metterà egli nella condizione dei lettori? V'ha certi fatti, o signori, che se per la prima destano indignazione, ripetuti diventano fatti ordinarii. Ora naturalmente si pensa che i soldati cercano fortuna, e si ride su quelle cose che prima facevano inorridire; e se l'autore avesse voluto rappresentare que' fatti con la prima impressione avuta da' contadini di Lecco, si sarebbe messo in contradizione coi lettori presenti. Ond'è che il Manzoni cerca d'introdurre il comico in quel racconto, e vi dice che quel borgo aveva l'onore di alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnuoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre, e sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia. Vi presenta in somma come beneficio quello che non era che oppressione e delitto. Or questo modo di rappresentare i fatti è il rappresentarli secondo il mondo de' lettori.

Guardate pure quel momento quando Lucia si è persuasa, dietro l'escandescenza di Renzo, di andare in casa di Don Abbondio; dopo che Renzo dice: « Signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie », e che Lucia aveva potuto appena profferire « questo è... », Don Abbondio addivenuto coraggioso per paura, buttando per terra libro, carta, e la lucerna, imbacuccando Lucia col tappeto, chiama Perpetua, e poi grida a' ladri; l'autore si ferma a questa scena e dice: « Renzo che strepitava di notte in casa altrui e che vi si era introdotto di soppiatto, ha tutta l'apparenza d'un oppressore, eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure in realtà, era lui che faceva un sopruso ». E soggiunge: « Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo ». L'impressione che produce questa frase è che non c'è niente di più vero pure oggi, del fatto reale contro la sua apparenza, e l'ironia — che così andava nel secolo XVII — fa sì che quella scena tragica degenera nel comico, mettendosi così in comunione con lo stato dell'animo degli spettatori presenti.

Ora avviene, o signori, che se il più delle volte conviene abbassare la temperatura artistica, in altre conviene elevarla perché il grado della temperatura de' lettori è più avanzato. Quel momento per esempio, in cui Renzo, Agnese e Lucia debbono allontanarsi dalla patria loro! Ebbene che cosa avete voi? Tre contadini, tre persone del popolo, che certamente non sono al livello de' lettori intelligenti. Vediamo che cosa fa Manzoni? I tre viaggiatori entrano nel battello; non tirava un alito di vento, ed il lago sarebbe parso immobile, se non fosse stato

il tremolare e l'ondeggiar leggero della luna; essi con la testa voltata indietro guardavano i monti ed i paesi rischiarati dalla luna; si distinguevano i villaggi, le case, le capanne ed il palazzotto di Don Rodrigo, con la sua torre piatta, che elevandosi sopra le casucce ammucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce, che ritto nelle tenebre, in mezzo ad una compagnia d'addormentati vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vede e rabbrividisce, e scendendo con l'occhio giù per la china scopre la sua casetta, scopre la chioma del fico, che sopravvanzava il muro del cortile, scopre la finestra della sua camera, posa il braccio sulla sponda, sul braccio posa la fronte, come per dormire, e piange segretamente. E poi, e Renzo ed Agnese? Silenzio sepolcrale: voi ci avete in quel silenzio l'espressione degli uomini del popolo.

Ebbene qui l'autore interviene per mettere in comunicazione quegli uomini col mondo de' lettori, e fa l'« Addio » di Lucia. Lucia quando guardava que' luoghi cari per memorie pensava forse? No, signori, ella piangeva; l'autore vi dice cose che quella giovinetta non dice a se stessa, e vi traduce quelle rimembranze in linguaggio poetico.

« Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto dei suoi più famigliari; torrenti de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti, addio!...

Addio, casa natia, dove sedendo con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore di un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! »

Tutto questo movimento lirico non si poteva certamente operare nella testa d'una popolana, ed è l'autore che rialza quella temperatura bassa fino al grado di quella de' lettori. Voi non troverete nella poesia italiana antecedente un poeta che si metta così direttamente in comunicazione con i lettori, che vi spieghi e vi sminuzzi il vero come il Manzoni; e per noi non è più un mistero la popolarità de' *Promessi Sposi*, perché Manzoni è il poeta che si mette in comunicazione con tutte le classi popolari, ritraendo tutto dal vivo — e per questo riguardo non possono mettersi nemmeno in confronto le popolari *Mie prigioni* di Silvio Pellico.

Qual'è ora la conseguenza che nasce da tutto ciò che abbiamo detto?

Nel Manzoni voi avete tre grandi centri: quello del bene, rappre-

sentato da Fra Cristofaro e dal Borromeo, quello del male da Don Rodrigo e dall'Innominato, e l'intermedio, che ha un po' dell'uno e dell'altro, e che però si accosta di più al comune della vita.

Quale di questi tre gruppi sono usciti con carattere più geniale dell'immaginazione del Manzoni?

È il gruppo intermedio dove Manzoni sta più a suo agio, gruppo rappresentato specialmente da Don Abbondio; ed è questa la conseguenza del già detto.

Ora domandiamo qual'è la genialità di questa figura.

V'ha due specie di comico, o signori, il comico dell'intelletto, che è la sciocchezza, ed il comico della volontà che è la paura.

Il primo momento comico è il Calandrino, ch'è il comico intellettivo, e che rappresenta il risveglio dell'intelligenza negli Italiani, poiché tutto ciò che è ignoranza della plebe vien messo in ridicolo; è la borghesia progredita nell'intelligenza che si diverte alle spalle di quella. Ed all'ironia intelligente della borghesia di que' tempi offriva campo anche il prete, il quale, abusando dell'ignoranza della plebe, faceva crederle tutto ciò che voleva per interessi proprii ed interamente mondani; ed accanto al prete ci avete il frate, la cui caricatura è nel Fra Timoteo del Macchiavelli. Sicché la plebe ed il prete erano le due basi comiche di que' tempi.

Dopo il Concilio di Trento il prete sparì dalla scena: e poiché la volontà di far qualche cosa cresce a misura che una legge la proibisce, invece del prete, dopo il Concilio, trovate l'Astrologo, il quale, come il primo, cerca d'ingannare gl'ignoranti per profittarne. E dopo quell'epoca il prete non comparve più sulla scena fino a' *Promessi Sposi*, se se ne accettuino certi lavori osceni scritti anche da preti; e voi già indovinate le novelle dell'Abate Casti.

Questo fondamento del comico subì una modificazione dopo il Cinquecento, perché le classi fatte comiche erano due, la Nobiltà ed il Clero, e la prima ebbe il suo poeta in Parini, il quale era pure un prete, e che è il grande comico sociale, a cui si può aggiungere il Tartufo di Molière.

Fin qui abbiamo il comico dell'intelletto.

Dopo il Concilio di Trento il comico è scambiato; quella che pria metteva, ora è messa in caricatura, ed il comico va a riversarsi sopra la borghesia, che prima aveva posto in burla la plebe ed il prete, borghesia tuttora istruita, ma debole di fronte alla oligarchia, e però ipocrita, carattere che conserva tuttora. Ora il Guicciardini, ne' suoi *Ricordi*, elevò con fina critica ad arte di saper vivere tutta l'abbiezione di quella classe, e la sua formola è: stare col più forte; navigare in modo destro da non aver brutti incontri; la ragione star nella forza, e simili.

Ora nessuno in Italia aveva prima del Manzoni rappresentata e messa

in azione questa degenerazione del carattere italiano, e da ciò vedete la grande importanza del Don Abbondio, il quale non è ridicolo perché prete, ma perché con la sua pochezza d'animo, col suo *latinorum,* e con la pieghevolezza della schiena, rappresenta in grado eminente l'altra forma di comico non ancor rappresentata, il comico della volontà, la paura contro la forza.

E vi dico che questo è un carattere comune a tutto quel mondo intermedio del Manzoni, e vedete che a Lecco sottosopra tutti quanti erano come Don Abbondio; e voi vi rammentate il Dottor Azzeccagarbugli, che cacciò via Renzo quando capiva che si trattava di Don Rodrigo, ed il Console che soggiace alle intimazioni de' bravi di questo tirannello, e ci avete perfino un oste. Sapete che quando Renzo e Gervasio stavano in quell'osteria a preparar la sorpresa a Don Abbondio, Griso ed altri bravi erano di fuori, aspettando il momento per far la sorpresa a Lucia e ad Agnese.

Tutti meditavano una sorpresa. Renzo vede i bravi e dimanda all'oste: « Chi sono que' forestieri? » E l'oste (che già li conosceva) risponde che non li conosceva, e che la prima regola del suo mestiere era di non domandare il fatto degli altri; e che si starebbe freschi con tanta gente che andava e veniva, che l'osteria sembrava un porto di mare.

Il Griso alla sua volta si avvicina all'oste per sapere chi erano que' galantuomini arrivati; e l'oste: « Buona gente qui del paese »; ed insistendo il Griso, dice i nomi di Renzo, Gervasio, e Tonio. Il Manzoni dopo ciò aggiunge che « osservando al diverso modo che teneva costui nel sodisfare le domande, era un uomo così fatto che in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare! eh! » E qui notando quest'ultima ironia del Manzoni, possiamo dire che la situazione del comico rappresentato da Don Abbondio è comune a tutti i personaggi di quel gruppo intermedio.

Vediamo ora come questa situazione si presenta. Avete vista la magnifica messa in iscena di Don Abbondio il quale tornava dalla sua passeggiata, dicendo tranquillamente il suo ufficio, e tra un salmo e l'altro, chiudendo il breviario, e mettendo per segno l'indice della mano destra, che proseguiva il cammino, buttando da un lato i ciottoli che facevano inciampo sul sentiero. Volete ora vedere in due parole venirvi innanzi tutto ciò che v'ha di comico in Don Abbondio?

Ma bisogna prima fare la seguente osservazione. Chi ha la forza ha sempre ragione. A questo proposito debbo dirvi ch'io non ho potuto leggere senza ribrezzo i proverbii del Giusti; basta leggerli per vedere la degenerazione del popolo di Firenze. In essi non s'inculca altro che la pazienza, il chinare il capo alla forza prepotente; in quei proverbii

popolari voi vedete che anche nel popolo è forte l'idea che l'uomo deve fare i fatti suoi, e scansar tutti i contrasti, e cedere in quelli che non si possono scansare, come faceva Don Abbondio. Chi ha dunque la forza ha la ragione, perché la fa valere con essa; ma a poco a poco l'animo del prepotente si perverte in modo che prende l'aria di chi ha ragione veramente, siccome i re, che a forza di sentirsi dire che sono al di sopra degli altri uomini, se lo credono davvero. E vi ha di più, che il debole che ha la ragione di rincontro al forte, che la fa valere con la forza, prende l'attitudine di chi ha torto, che anzi è nel caso di addurre scuse come se, con tutta la ragione, avesse commesso un delitto.

Ed ora vedete come Manzoni vi delinea in due parole l'animo di Don Abbondio.

I bravi incontrano Don Abbondio, ed uno di essi con tuono come se avesse ricevuto un torto dal povero curato gli dice: « Lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella! » E l'autore vi dà la parte plastica del bravo nelle parole « proseguì l'altro con l'atto minaccioso e iracondo di chi coglie un suo inferiore sull'intraprendere una ribalderia ». E Don Abbondio timido, avvezzo ad abbassarsi dinnanzi a' signori ed a' loro servi, se ne fa imporre, e con voce tremolante risponde: « Cioè, cioè... » In questa parola voi vedete tutto il comico di quel personaggio.

Ma queste sono larghe considerazioni, e nella ventura lezione vedremo quanta ricchezza di note sa cavare il Manzoni da questo motivo generale.

Lezione XIV. [*Don Abbondio*]. — Avvertiamo che le citazioni dai *Promessi Sposi* contenute in questa lezione e nelle seguenti, e riferite dall'ignoto uditore dell'*Era Novella* secondo il testo del 1842, sono state da noi puntualmente ricondotte al testo del 1827, in conformità con le predilezioni manifestate dal De S. negli ultimi due saggi e nelle stesse lezioni raccolte dal Torraca. Laddove una parte della citazione risultava deformata rispetto a entrambe le edizioni, abbiamo ugualmente adoperato quella del '27, data la minore attendibilità, rispetto alla trascrizione del Torraca, di quella dell'ignoto uditore, per cui non ci è parso il caso di dover far risalire quelle deformazioni allo stesso De S. (che del resto doveva avere il testo sott'occhio). Comunque ne diamo qui un elenco, avvertendo che indicheremo senz'altro con *PS* il testo del '42, e naturalmente con la numerazione della nostra edizione il testo del '27: p. 276 rr. 10-12: « Fanno i loro piastricci ecc. a riscuotere », *PS*: « Fanno i loro pasticci tra loro e poi... e poi, vengon da noi, come s'anderebbe a un banco a riscuotere », *R*: « Fanno i loro

pasticci e poi... vengon da noi come a riscuotere da un banco »; p. 277 r. terzultimo: « facesse per dispetto » (così anche *PS*), *R*: « facesse a dispetto »; p. 280 r. 6: « illustrissimo signor don Rodrigo » (così anche *PS*), *R*: « illustrissimo D. Rodrigo »; p. 282 r. 3: « ad altro, non si fanno » (così anche *PS*, a parte il punto e virgola invece della virgola), *R*: « ad altro, e non si fanno »; ivi r. 14: « Giunto fra il tumulto di questi pensieri alla porta della sua casa », *PS*: « Giunto ecc. di casa sua », *R*: « Giunto alla porta di casa, fra il tumulto di questi pensieri »; p. 284 r. 11: « costretta di domandare », *PS*: « costretta di domandar », *R*: « costretta a dimandar »; ivi r. 22: « averle fatto » (così anche *PS*), *R*: « averla fatta ». A p. 283 r. 5 abbiamo però lasciato il termine « ravviluppato » (*PS* del '27: « avviluppato », *PS* del '42: « legato »), della cui relativa autenticità il trascrittore non aveva coscienza (tanto vero che al r. 8 ha: « dove l'autore dice ' passo legato ' », da noi sostituito con « ravviluppato ») e che del resto è ripreso indirettamente al r. 10: « ed il passo si ravviluppa ». Non di deformazione, ma di vero e proprio errore si deva parlare invece a proposito dell'omissione del « non » a p. 278 r. 24: « chi lo farà non se ne pentirà ».

Correzioni al testo del giornale:

p. 277 r. 10: « di rincontro » (*Cr*), *R*: « di riscontro »;

p. 278 r. 13: « è tutto quello » (*Ge*), *R*: « e tutto quello »;

ivi rr. 21-22: « quando poi, siccome pure aveva preso animo, l'altro compagno ecc. », *R*: « siccome pure aveva preso animo, quando poi l'altro compagno ecc. »;

p. 279 r. quartultimo: « e non c'è cosa che faccia più impressione » (*Cr*), *R*: « e non c'è più che faccia impressione »;

p. 280 r. 13: « esterne, che finisce » (*Cr*), *R*: « esterne e finisce »;

ivi r. 28: « In quella digressione dunque » (*Cr*), *R*: « In quella dunque »;

p. 284 r. 17: « Giunta » (*Cr*), *R*: « Giunto »;

p. 285 r. 29: « io non userò più questo metodo » (*Cr*), *R*: « io userò questo metodo ».

LEZIONE XV. [*Don Abbondio*]. — Diamo un elenco delle citazioni dai *Promessi Sposi* deformate rispetto a entrambe le edizioni: p. 286 rr. 6-7: « Eh! ci vuol altro cerotto, ci vuol altro cerotto, ci vuol altro cerotto », *PS*: « Eh! ci vuol altro, ci vuol altro, ci vuol altro », *R*: « Ci vuol altro cerotto, ci vuol altro ce-

rotto »; p. 288 r. 23: « era un partito » (così anche *PS*), *R*: « fu un partito »; p. 289 rr. 24-25: « Egli pensa all'amorosa », *PS*: « Egli pensa alla morosa », *R*: « Tu pensi alla morosa » (in questo caso abbiamo però rispettato l'uso che fa *R* della seconda persona, in coerenza con la frase che introduce la citazione: « finge che Renzo gli sia dirimpetto e dice »; così pure a p. 290 rr. 25-26); p. 291 rr. 18-19: « ma che sonno! » (così anche *PS*), *R*: « che sonno! »; p. 292 rr. 6-7: « Son venuto, signor curato, per sapere a che ora le convenga che noi ci troviamo in chiesa », *PS*: « son venuto, signor curato, per sapere a che ora le comoda che ci troviamo in chiesa », *R*: « Signor curato a che ora le comoda che ci troviamo in chiesa? »; p. 296 rr. 31-32: « Don Abbondio intravvide, vide, si spaventò », *PS*: « Don Abbondio, vide confusamente, poi vide chiaro, si spaventò », *R*: « Don Abbondio vide, si spaventò ». A p. 296 rr. 6-7, in un brano dove ricorrono termini desunti dall'edizione del '42, abbiamo sostituito quei termini coi corrispettivi del '27: « Tonio carpone che *scopa colle* mani il pavimento per *adunghiare* la sua *quitanza*, Gervaso che grida e *trasalta* spiritato », *R*: « Tonio carpone che *spazza con le* mani il pavimento per *raccapezzare* la sua *ricevuta*, Gervaso che grida e *saltella* spiritato ». Analogamente, a p. 297 r. 24 abbiamo sostituito « buttò » con « gittò ».

Correzioni al giornale:

p. 286 r. 15: « c'è stata » (*Cr*), *R*: « c'è stato »;
p. 287 r. 3: « nella quale si sia prodotto » (*MP*), *R*: « nella quale sia prodotto »;
ivi r. 19: « dal mondo » (*Cr*), *R*: « del mondo »;
p. 296 r. 3: « dall'altra » (*Cr*), *R*: « dall'altro »;
ivi r. 9: « dall'altra » (*Cr*), *R*: « dell'altra »;
p. 297 r. 13: « finisse » (*Cr*), *R*: « finisce ».

LEZIONE XVI. [*Don Abbondio - Don Rodrigro - Padre Cristoforo*]. — Citazioni dai *Promessi Sposi* deformate rispetto a entrambe le edizioni: p. 300 r. ultimo: « a cercare quella madre, per condurla qui », *PS*: « a cercar quella donna, per condurla qui », *R*: « a cercar della madre di quella poveretta » (abbiamo lasciato questa deformazione perché necessaria nel contesto, in quanto nel discorso introduttivo la madre di Lucia non è nominata, a differenza che nel testo manzoniano); p. 308 r. 31: « gran

cappe » (così anche *PS*), *R*: « grandi cappe »; p. 310 r. 5: « verso don Rodrigo » (così anche *PS*), *R*: « verso di lui » (anche qui abbiamo lasciato la deformazione, perché don Rodrigo è già nominato nella frase introduttiva). Abbiamo sostituito, fuori delle citazioni dirette, parole del testo del '27 a parole del testo del '42 nei seguenti punti: p. 308 r. quartultimo: « servi », *PS* e *R*: « servitori »; p. 309 r. 27: « gragnuola », *PS* e *R*: « grandine ». Viceversa a p. 302 rr. 11-13: « sulla sua faccia con una smorfia, con un versaccio, che don Abbondio nascose, chinando profondamente la testa in segno di ubbidienza », alcuni termini del testo del '42 (« sulla sua faccia », « un versaccio », « la testa », « di ubbidienza ») essendo strettamente legati al giro stesso della frase di *R*, non sono stati da noi sostituiti.

Correzioni al giornale:

p. 304 r. 4: « interiore », *R*: « inferiore »;
ivi r. 18: « dal Manzoni », *R*: « del Manzoni »;
p. 307 r. 16: « gli effetti », *R*: « degli effetti ».

APPENDICE

I. *Del romanzo storico e dei « Promessi Sposi »*. — Per queste lezioni zurighesi tenute nel primo semestre dell'anno accademico 1857-58, parallelamente alla prima parte del corso petrarchesco (per cui cfr. l'introduzione di Sergio Romagnoli a F. De S., *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti,* Liviana Editrice in Padova, 1955), abbiamo potuto consultare il microfilm del manoscritto del Frizzoni, gentilmente messo a nostra disposizione dal Romagnoli. Nel frontespizio si legge la seguente dicitura di mano del Frizzoni: *Lezioni del prof. Francesco De Sanctis raccolte da Teodoro Frizzoni a Zurigo nel 1858.* Il manoscritto, steso in scrittura fitta, uguale e chiara, non solleva particolari problemi d'interpretazione: per cui i nostri interventi si son limitati a qualche lieve ritocco di punteggiatura e ad alcune correzioni formali di cui qui diamo un elenco, avvertendo che tralasciamo qualche evidente *lapsus* e gli errori di ortografia. Indicheremo con *Ro* il testo fornito dal Romagnoli:

p. 313, titolo: « e dei *Promessi Sposi* », *Ms*: « e i *Promessi Sposi* »;
p. 314 r. 2: « supplire la storia » (*Ro*), *Ms*: « supplire alla storia »;
p. 317 r. 9: « in don Rodrigo e nell'Innominato », *Ms*: « in Don Rodrigo e l'Innominato »;
ivi r. 22: « idea e forma così compenetrate » (*Ro*), *Ms*: « idea e forma così compenetrata »;
ivi r. 26: « indivise » (*Ro*), *Ms*: « indivisi »;
p. 320 r. quartultimo: « temperati ed accordati », *Ms*: « temperate ed accordate »;
p. 322 r. 16: « epica » (congettura di *Ro,* seguito da *MP*), *Ms*: « pia ».

II. *Il « Cinque Maggio »*. — Lezione tenuta a Zurigo durante il corso sulla lirica italiana (1858-59), e raccolta da Vittorio Imbriani.

Il manoscritto si trova nella Biblioteca Croce e presenta due tipi di correzioni: l'uno, più recente, risale senz'altro al Croce; l'altro a una mano da noi non accertata, in un tempo comunque sensibilmente posteriore alla stesura degli appunti (ne fa fede la maggiore intensità dell'inchiostro). Noi abbiamo dato spesso credito a queste ultime correzioni (come si vedrà, quasi sempre opportune). Per le citazioni abbiamo osservato la consueta fedeltà (salvo un caso a suo luogo registrato); ed abbiamo completato i versi del *Cinque Maggio* in quei luoghi in cui il manoscritto (ma non evidentemente il De S.) li sottintendeva.

P. 323 rr. 20-21: « quanto era rimasto serio », *Ms* prima aveva: « quanto v'era di serio »;

p. 324 r. 5: « vi accora », *Ms* prima aveva erroneamente: « vi accorra »;

ivi rr. 25-26: « sgombriamolo dalla parte esterna », *Ms* aveva prima: « sgombriamo la parte esterna »;

ivi r. quartultimo: « Un epiteto », *Ms* aveva prima: « Un solo epiteto »;

p. 325 r. 7: « la rapidità », *Ms* aveva prima: « la veemenza »;

p. 327 r. 10: « ad insanguinarla » (*Co*), *Ms*: « ad insanguinarlo »;

ivi r. 13: « in solio », *Ms*: « in soglio » (la deformazione, qui come anche a p. 328 r. 8, ci sembra debba attribuirsi al trascrittore);

p. 328 r. 12: « successivamente i fatti »; ma in *Ms* « i fatti » è cancellato;

p. 329 rr. 1-2: « supponete che il poeta vi prenda pel braccio » (così *Ms*; ma il Croce, seguito da *Co*, corresse: « par quasi che il poeta vi scuota il braccio »);

ivi r. 3: « che giunge improvvisa » (*Co*), *Ms*: « che giunge improvviso »;

ivi r. 8: « perché vi lascia nel dubbio », *Ms* aveva prima: « perché lascia Napoleone nel dubbio »;

ivi r. 17: « gli scende al cuore » (così *Ms*; il Croce, seguito da *Co* e da *MP*, corresse: « gli scende nel cuore »);

ivi r. terzultimo: « per Napoleone » (così *Ms*; la lezione fu poi corretta in « per ei Napoleone »);

p. 330 r. 11: « avete mai udito », *Ms* aveva prima: « avete mai visto »;

ivi r. 14: « imprigionato e tradito » (così *Ms*; *Co*, seguito da *MP*, corresse: « imprigionato e bandito »);

p. 331 r. 27: « il Napoleone d'ogni statua » (così *Ms*; il Croce, seguito da *Co*, corresse: « il Napoleone statuario »);

ivi rr. 27-28: « s'oblia e *rêve*. Sogna una battaglia » (così *Ms*; il Croce corresse: « s'oblia e sogna: sogna una battaglia »; *Co* a sua volta

lesse così la correzione del Croce: « s'oblia e sogna sopra una battaglia »; *MP* ha invece: « s'oblia e sogna una battaglia »);

p. 332 r. 14: « Ma quest'uomo »: « uomo » è però una congettura di *Co*, essendo la parola di *Ms* indecifrabile.

A p. 327 r. 19 non abbiamo accettato la correzione di *Co* (seguito da *MP*) di « Petrarca » in « Caro », in quanto il verso riferito dal De S., prima che di Annibal Caro (*Eneide*, IV, 1061), è effettivamente del Petrarca, sia pure lievemente modificato: « Tre volte cadde ed a la terza giace » (*Trionfo d'Amore*, I, 81).

III. *Ritratto di don Abbondio*. — Per il testo di questa conferenza abbiamo rivisto direttamente *La Nazione* nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Il resoconto, a firma di Apollo Lumini, studente nell'Istituto di Studi Superiori, porta il seguente titolo: *Del ritratto di don Abbondio. Lettura fatta la sera del 25 novembre al Circolo Filologico di Firenze dal Prof. Francesco De Sanctis*; ed è preceduto dalle seguenti note:

Non vi starò qui a parlare del numero grande di persone che assistettero a questa, che l'illustre professore si piacque modestamente chiamar « lettura », conversazione, e che io chiamo lezione addirittura, sul Ritratto di don Abbondio. E nemmeno vi tratterrò a raccontarvi da fedel cronista, come in quella sera si riunisse nella elegante sala del Circolo Filologico, quanto v'ha di persone colte e gentili nella nostra Firenze. Tutto questo è facile immaginarlo, quando si pensi che era stata promessa una lettura dal Prof. De Sanctis, l'eminente critico italiano, caro alle lettere, caro a tutti, e massimamente a noi studenti dell'Istituto di Studi Superiori, in quanto che il suo nome si collega insieme con quello del nostro caro maestro il Prof. Pasquale Villari, che fu già alunno del De Sanctis. E chi fu che in quella sera non notasse trasfusa la contentezza nel volto del Villari nel presentare il suo maestro? A noi abituati a godere del piacere del nostro caro professore, non sfuggì: ci parve anche più caro del solito e uscimmo da quella sala più contenti. E più ci sarebbe da dire se, temendo di cadere nella rettorica tanto in odio al Prof. De Sanctis, al Prof. Villari e a tutti i galantuomini in generale, non me ne passassi veloce. Dirò solo che quella serata non si potrà dimenticare mai più; è nella nostra vita un avvenimento importante, e vengo all'argomento principale.

Noi cercammo di riassumere, quanto meglio ci fosse possibile, le idee dell'illustre professore, più per comodo nostro che per dar loro pubblicità, sapendo quanto sia difficile e di somma delicatezza il metter le mani nelle cose dei sommi. Ond'è che se, cedendo alle istanze di alcuni amici, ci siamo indotti a rendere di pubblica ragione queste no-

stre impressioni prese così a volo, chiediamo fin d'ora perdono ai nostri lettori e prima d'ogni altro al Prof. De Sanctis, se le nostre parole riusciranno piuttosto una profanazione che una relazione. Il peccato non sta nella volontà del relatore, ma nell'ingegno.

Le riserve del Lumini sulla bontà del suo resoconto non sono, purtroppo, del tutto rettoriche, in quanto esso ci si presenta in una forma seriamente difettosa e involuta. Né d'altra parte ci è riuscito di rimediare sostanzialmente a quei difetti, avendo noi potuto soltanto eliminare qualche errore dei più evidenti, servendoci anche della collazione del *Fortunio* (*F*) e del *Corriere di Napoli* (*C*) (dai quali giornali ricavò il suo testo il Cortese), oltre che dei testi dell'Arcari e di Muscetta-Puccini, ricavati direttamente dalla *Nazione* (*R*). Avvertiamo che le citazioni dal romanzo, riferite dal Lumini nella lezione del 1842, sono state puntualmente da noi ricondotte alla lezione del 1827. Diamo un elenco delle correzioni apportate al testo del giornale:

p. 333 r. 11: « purità » (*C*), *R*: « verità »;
p. 334 r. 1: « Noi dobbiamo », *R*: « Non dobbiamo »;
ivi rr. 19-20: « nella sua costruzione » (*Ar*), *R*: « della sua costruzione »;
ivi r. 24: « secolo XVIII », *R*: « secolo »;
ivi r. 25: « ideale troppo giovane » (*Ar*), *R*: « ideali troppo giovani »;
p. 335 r. 8: « dal di fuori » (*F*), *R*: « al di fuori »;
p. 336 r. 1: « ciocche », *R*: « ciocche di capelli » (in corrispondenza col testo del 1842; così come più sotto, r. 4: « al chiarore della luna », *R*: « al chiaro di luna »);
ivi r. 30: « vane » (*F*), *R*: « varie »;
p. 338 rr. 15-16: « come un toro ferito », *R*: « quanto n'aveva in canna » (abbiamo sostituito l'espressione del testo '42 con quella del testo '27);
ivi r. penultimo: « vede » (*F*), *R*: « vedeva »;
p. 339 r. 8: « don Abbondio ha paura » (*F*), *R*: « don Abbondio non ha paura »;
ivi rr. 11-13: tutta la frase tra parentesi quadre manca in *R* e fu inserita per la necessità del discorso da *C*;
ivi r. 21: « mondi contrarii » (*F*), *R*: « modi contrarii »;
p. 340 r. 4: « e che prende » (*Ar*), *R*: « e prende »;
ivi rr. 17-18: « ci si spassa a spese degli ignoranti, dei dotti » (*Ar*), *R*: « ci si spassa degli ignoranti, a spese dei dotti »;
ivi rr. 20-21: « la fiacchezza » (*C*), *R*: « la franchezza ».

LUIGI BLASUCCI

INDICE DEI NOMI

Sono esclusi da questo elenco i personaggi storici quando sono considerati come personaggi poetici.

INDICE DEL VOLUME

SAGGI

LEZIONI

APPENDICE